Imago-Bücher / Nr. I

Otto Rank

Der Künstler

und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens

Der Künstler. Sexuelle Grundlage. Künstlerische Sublimierung / Griselda-Fabel / Matrone von Ephesus / Das Schauspiel im Hamlet / Rettungsphantasie / Um Städte werben / Traum und Dichtung / Ein gedichteter Traum

In lichtvoller Darstellung entscheidende Fragen. Der Weg ist kühn – aber kein Marsch auf der Straße. („Die Zeit".) Viele sehr verdienstvolle, wenn auch harte und beinahe rücksichtslose Meinungen. Es gehört eine große Freiheit des Geistes dazu. Eine große Menge psychologischer Probleme auf ihren sexuellen Gehalt hin mit schöner Prägnanz demonstriert. („Münchner Allg. Zeitung")

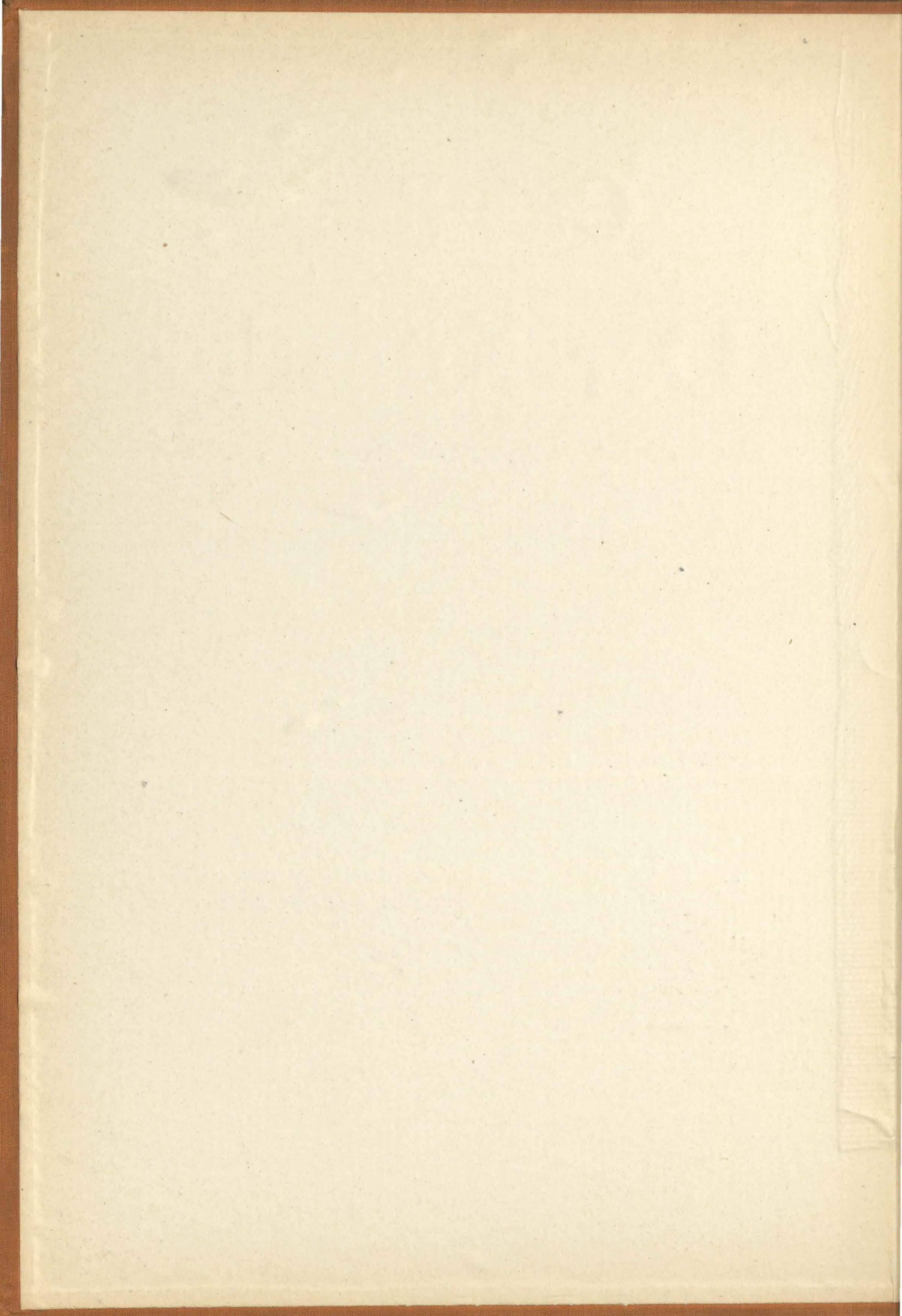
Internationaler Psychoanalytischer Verlag
Leipzig / Wien / Zürich

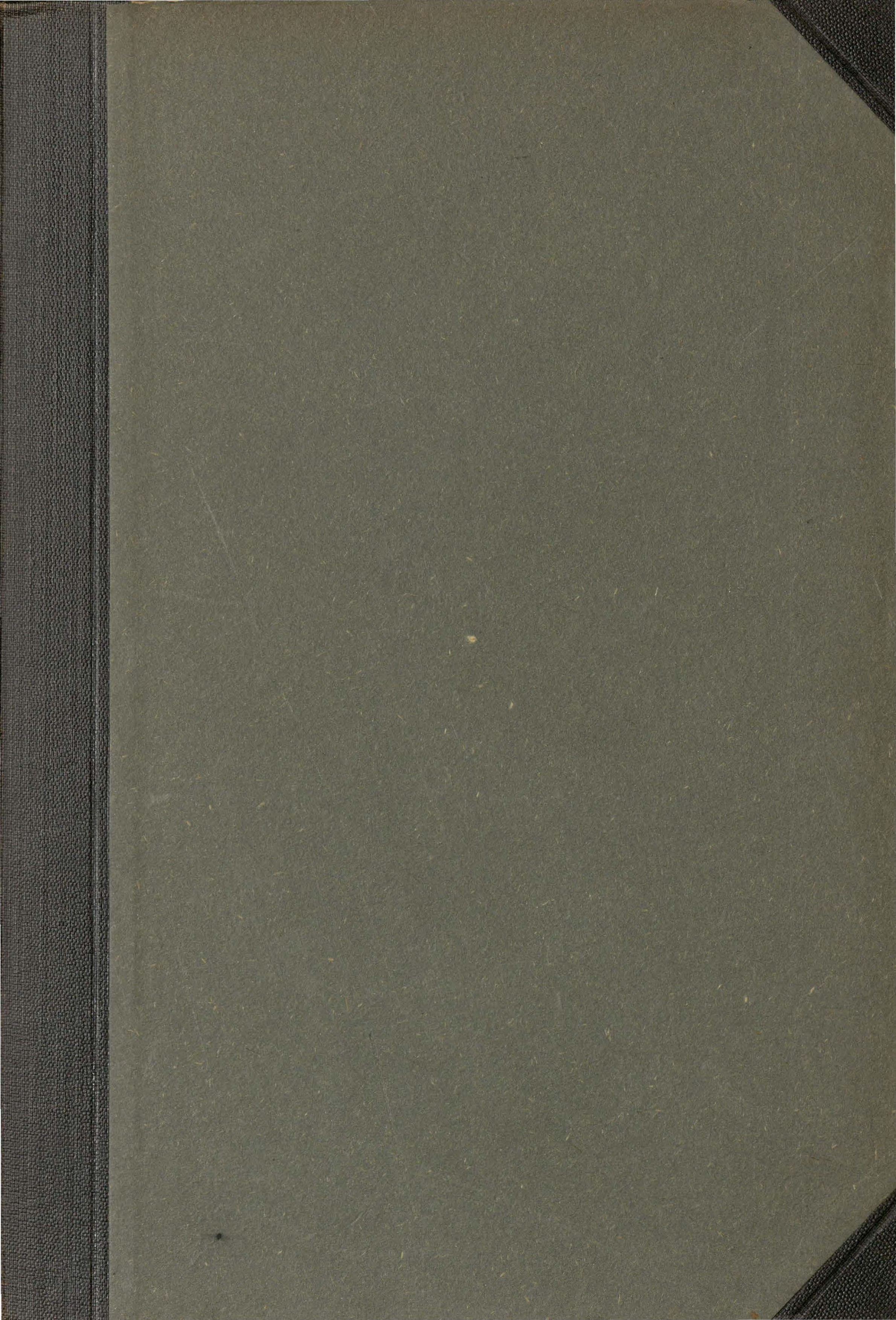
Otto Rank

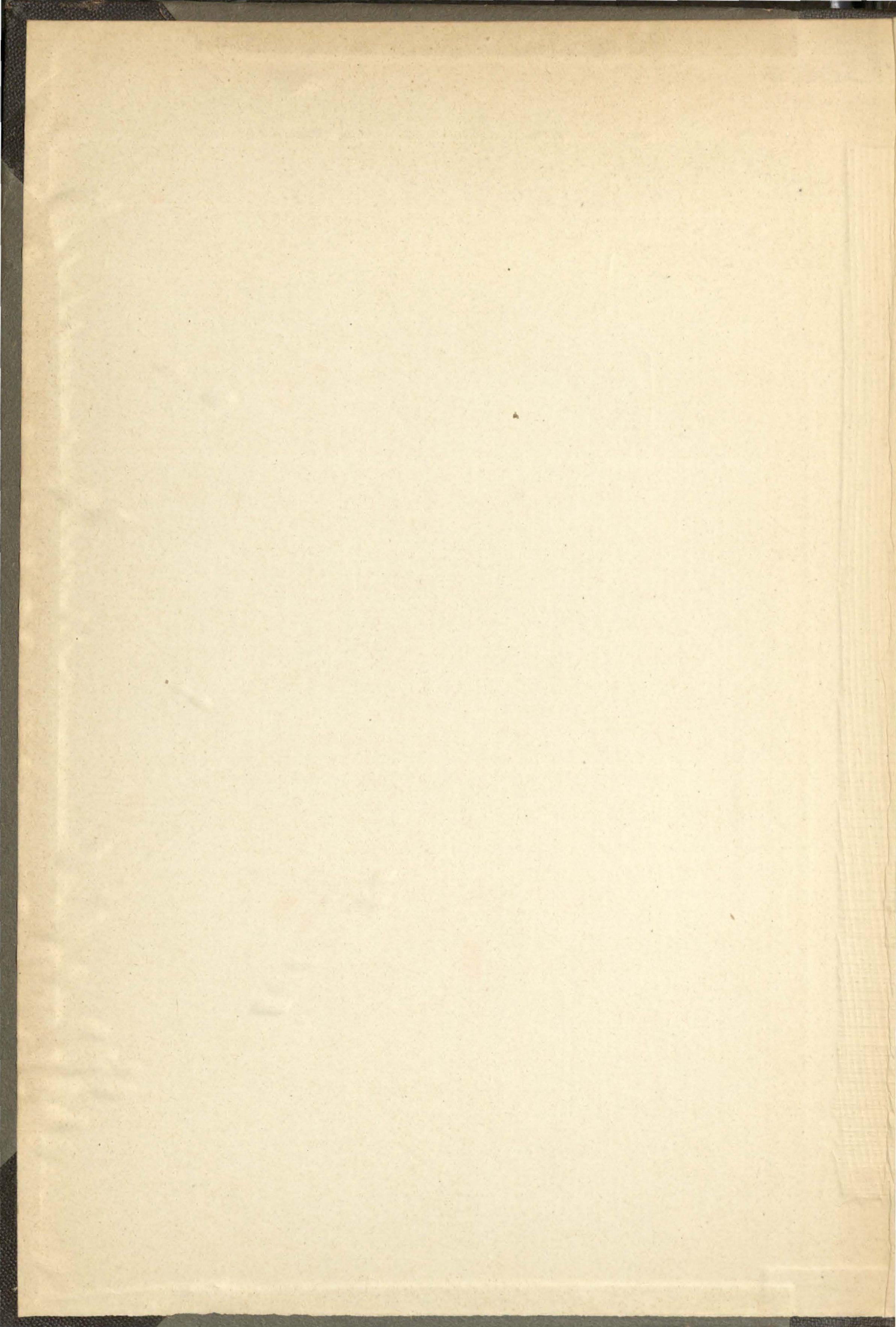
Der Künstler

und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens

IMAGO-BÜCHER / I







IMAGO-BÜCHER / I

DER KÜNSTLER

UND ANDERE BEITRÄGE ZUR PSYCHOANALYSE
DES DICHTERISCHEN SCHAFFENS

VON

DR. OTTO RANK

VIERTE, VERMEHRTE AUFLAGE
(5.—7. TAUSEND)

INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG
LEIPZIG / WIEN / ZÜRICH

IMAGO-BÜCHER

I

Dr. Otto Rank

Der Künstler

und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens

Brosch. M. 7.—, Halbleinen 8.50, Ganzleinen 9.—, Halbleder 11.50

Inhalt: Der Künstler. Die sexuelle Grundlage. Die künstlerische Sublimierung. Der Sinn der Griselda-Fabel. Die Matrone von Ephesus. Das „Schauspiel" in „Hamlet". Rettungsphantasie und Familienroman. Der „Familienroman" in der Psychologie des Attentäters. Die „Geburtsrettungsphantasie" in Traum und Mythus. „Um Städte werben". Traum und Dichtung. Ein gedichteter Traum.

In lichtvoller Darstellung entscheidende Fragen. Der Weg ist kühn — aber kein Marsch auf der Straße.
Die Zeit.

Viele sehr verdienstvolle, wenn auch harte und beinahe rücksichtslose Meinungen. Es gehört eine große Freiheit des Geistes und eine sehr schätzbare Unbefangenheit dazu. Rank hat auf dem Wege zur Seelenschau des Künstlers eine ganze Menge psychologischer Probleme auf ihren sexuellen Gehalt hin mit schöner Prägnanz demonstriert. *Münchner Allg. Zeitung.*

Das Studium dieser geistreichen Schrift kann sehr empfohlen werden.
Zeitschrift für Religionspsychologie.

II

Dr. N. Ossipow

Tolstois Kindheitserinnerungen

Ein Beitrag zu Freuds Libidotheorie

Brosch. M. 6.—, Halbleinen 7.50, Halbleder 10.—

Auf der gigantischen Persönlichkeit dieses großen Russen, erschütternd entgegenschimmernd aus seinem künstlerischen Schaffen, fast nacktgeschürft in dem Autobiographischen, ruht hier zum erstenmal der geschärfte und geläuterte Blick psychoanalytischer Erkenntnis. Der Mensch und Künstler, selbst ein Zergliederer, selbst ein Träger genialischer Tiefenpsychologie, tritt hier in den Leuchtkegel modernster wissenschaftlicher Seeleneinsicht. In merkwürdiger Weise kreuzen sich dabei die Wege Tolstoischer Sexualgrübelei mit denen der psychoanalytischen Eroslehre. Die Studie beansprucht, sowohl von den Genießern Tolstoischer Kunst willkommen geheißen zu werden, als auch bei dem wissenschaftlich orientierten Leser ein brennendes Interesse vorzufinden.

III

Dr. Theodor Reik

Der eigene und der fremde Gott

Zur Psychoanalyse der religiösen Entwicklung

Brosch. M. 8.50, Halbleinen 10.—, Ganzleinen 10.50, Halbleder 13.—

Inhalt: Über kollektives Vergessen. Jesus und Maria im Talmud. Der hl. Epiphanius verschreibt sich. Die wiederauferstandenen Götter. Das Evangelium des Judas Ischkarioth. Die psychoanalyt. Deutung des Judasproblems. Gott u. Teufel. Die Unheimlichkeit fremd. Götter u. Kulte. Das Unheimliche aus infantilen Komplexen. Die Äquivalenz der Triebgegensatzpaare. Über Differenzierung.

Manches darin wird starken Anstoß erregen und doch findet man immer etwas in ein neues Licht gerückt.
Frankfurter Zeitung.

Gut durchgeführt ist die Analyse des Fanatismus.
Theologische Literaturzeitung.

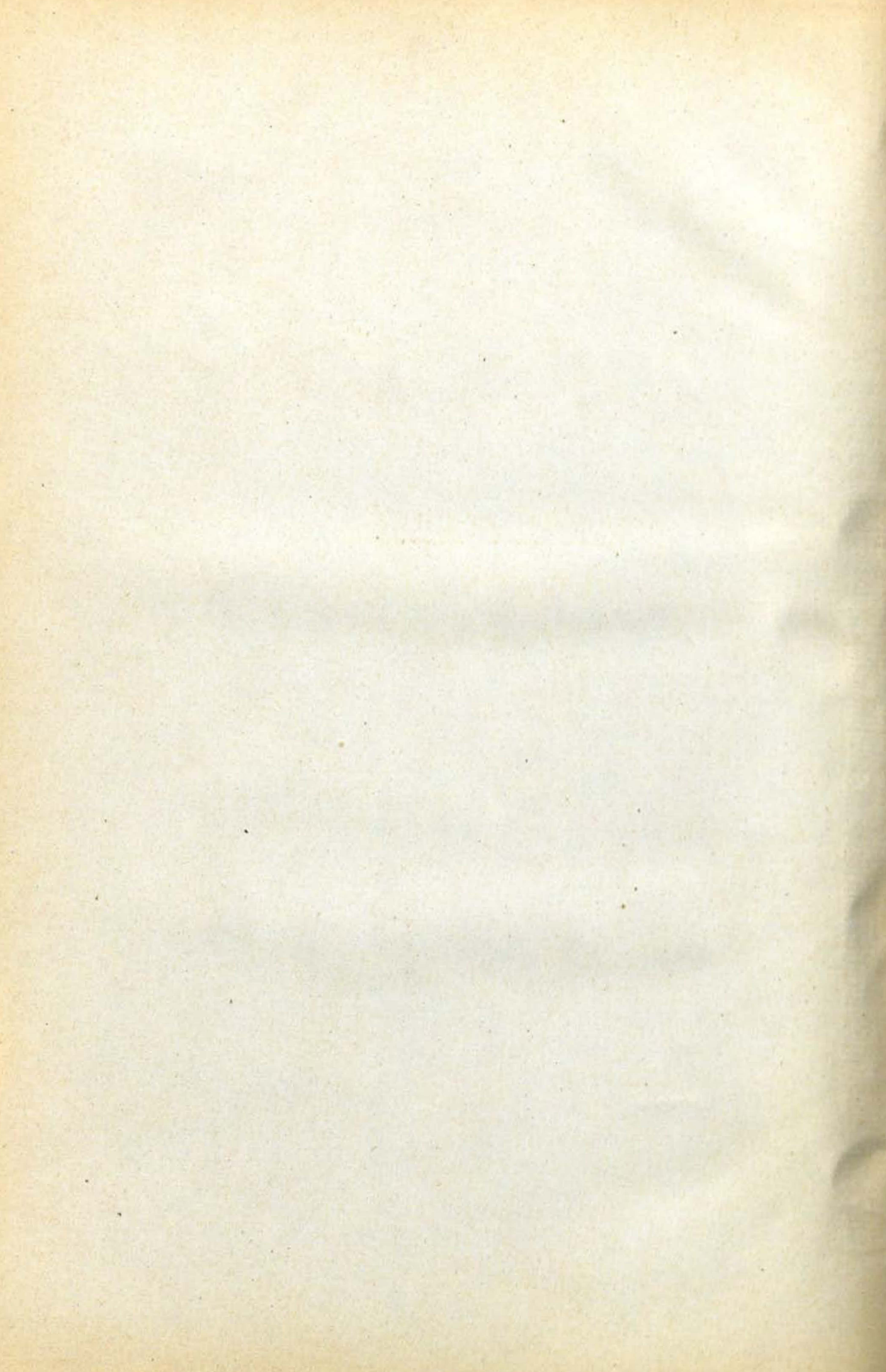
Ein geistreiches Buch. Ein Versuch, die Erscheinungen der religiösen Feindseligkeit und Intoleranz zu erklären und den Ursachen der religiösen Verschiedenheiten nachzuspüren. Reik ist einer der hellsten Köpfe unter den Psychoanalytikern. *Alfred Döblin, Vossische Zeitung.*

Der tiefblickendste, scharfsinnigste Religionspsychologe unserer Zeit. *Schulreform.*

Man muß Reiks wuchtigen Vorstoß anerkennen. Rücksichtslos geht der Weg, oft durch kaltes Grauen, aber wer Mut hat, kann sich der sachkundigen Führung anvertrauen. *Bremer Nachrichten.*

Das Buch ist unmittelbar erschütternd. *Keyserling.*





IMAGO-BÜCHER I

DER KÜNSTLER

VON DR. OTTO RANK

IMAGO-BÜCHER / I

DER KÜNSTLER

UND ANDERE BEITRÄGE ZUR PSYCHOANALYSE DES DICHTERISCHEN SCHAFFENS

VON

DR. OTTO RANK

VIERTE, VERMEHRTE AUFLAGE
(5. BIS 7. TAUSEND)

INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG
LEIPZIG / WIEN / ZÜRICH
1925

GEDRUCKT BEI CARL FROMME GES. M. B. H., WIEN V



VORWORT

Diese Neuauflage meiner ersten Arbeit: „Der Künstler, Ansätze zu einer Sexualpsychologie“ erscheint hier im wesentlichen als unveränderter Abdruck der letzten Auflage, nur mit Weglassung der „Vorrede zur zweiten Auflage“ (1918),[1] aus der aber einzelnes in dieses Vorwort aufgenommen wurde.

Ich habe mich diesmal noch weniger als vorher entschließen können, weitergehende Veränderungen und Ausgestaltungen dieser Jugendarbeit vorzunehmen. Statt dessen soll die gemeinsame Veröffentlichung mit einigen kleineren Abhandlungen zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens die im „Künstler“ vertretene Auffassung von verschiedenen Gesichtspunkten aus illustrieren. So stellt diese Sammlung von Abhandlungen des Autors gewissermaßen den zweiten Band der ursprünglich unter dem Titel „Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung“ (Internat. Psychoanalyt. Verlag, 1919) veröffentlichten „Gesammelten Studien aus den Jahren 1912 bis 1914“ dar. In der zweiten Auflage der „Beiträge zur Mythenforschung“ (1922) wurde der Inhalt auf die rein mythologischen Arbeiten beschränkt und die Veröffentlichung der in das Gebiet der Dichterpsychologie und Literaturforschung fallenden Beiträge[2] für einen separaten Band reserviert (den eben der vorliegende darstellt).

---

1) Erste Auflage bei Hugo Heller & Cie., Wien und Leipzig 1907; erweiterte zweite und dritte Auflage, 1918 ebenda (dann übergegangen in den Internationalen Psychoanalytischen Verlag).

2) Es sind dies die Arbeiten: „Der Sinn der Griseldafabel“ (1912), „Die Matrone von Ephesus“ (1913), „Das Schauspiel in Hamlet“ (1915), „Um Städte werben“ (1913). — Die gleichfalls in der ersten Auflage enthalten gewesenen Abhandlungen: „Die Nacktheit in Sage und Dichtung“ (1911) und „Der Doppelgänger“ (1914) wurden wegen ihres zu großen Umfangs und selbständigen

Die kleine Studie „Der Künstler" wurde im Jahre 1905 geschrieben, als der damals einundzwanzigjährige Verfasser Freuds „Traumdeutung" (1900) und die „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" (1905) eben kennen gelernt hatte. Die 1907 mit dem Untertitel: „Ansätze zu einer Sexualpsychologie" veröffentlichte Arbeit stellte den ersten Versuch dar, psychoanalytische Gesichtspunkte für das Verständnis der gesamten Kultur- und Menschheitsentwicklung fruchtbar zu machen. Wie tief die ganze Auffassungs- und Betrachtungsweise in dem fruchtbaren Boden der Psychoanalyse wurzelte, läßt sich erst heute mit voller Klarheit erkennen, wo die Freudsche Lehre als eine in sich geschlossene und ausgebaute Psychologie dasteht, die vielleicht manche von des Verfassers ungestümem Wissensdrang aufgestellte Behauptung als voreilig erwiesen, aber doch die Gesamtauffassung sowie viele Gedankengänge im einzelnen vollauf bestätigt hat. Allerdings wird es nur einem genauen Kenner der Freudschen Lehren und ihrer Entwicklung möglich sein, diese intuitiv erratenen Keime und Vorahnungen in der wissenschaftlichen Terminologie der psychoanalytischen Literatur wiederzuerkennen. Die seither erschienenen zusammenfassenden Gesamtdarstellungen dieses Wissensgebietes überheben den Verfasser der undankbaren Aufgabe, die Punkte besonders hervorzuheben, deren nachträgliche Bestätigung durch die psychoanalytische Forschung seine vielfachen Bedenken gegen eine Neuausgabe dieser Jugendarbeit schließlich doch überwunden hat.

Charakteristisch für ihre Auffassung ist die über die Freudsche Erweiterung des Sexualitätsbegriffs noch hinausgehende „Sexualpsycho-

---

Charakters ausgeschlossen und sollen in Broschürenform erscheinen. Das gleiche gilt für die seither hinzugekommene Abhandlung „Die Don Juan-Gestalt" (1922). — Von bisher noch gar nicht in Buchform veröffentlichten kleineren Arbeiten wurden in diesen Band aufgenommen: „Belege zur Rettungsphantasie" (1911), „Die Geburtsrettungsphantasie in Traum und Dichtung" (1913), „Ein gedichteter Traum" (1915) und „Traum und Dichtung" (1914). — Dagegen wurden zwei Abhandlungen „Homer" (1917) und „Die dichterische Phantasiebildung" (1918) hier nicht veröffentlicht, weil sie Bruchstücke einer umfassenderen Arbeit zur psychologischen Entstehungsgeschichte des Volksepos darstellen, die noch nicht abgeschlossen ist.

logie" des Autors, die mehrere Jahre vor der Jungschen Hypothese[1] eine ursprünglich einheitliche Energie — eben die spätere „Libido" — annimmt, aus der sich erst allmählich die verschiedenen Triebe differenzieren. So stellt der erste Abschnitt („Die sexuelle Grundlage"), im Lichte unserer heutigen Erkenntnis, in den wesentlichen Punkten nichts anderes als einen tastenden Versuch dar, etwas wie eine Triebiehre als Basis und Rahmen der weiteren Betrachtungen zu schaffen. Allerdings fehlte damals noch ein speziell für das Verständnis der Künstlerpsychologie wichtiger Begriff. Freud lehrte uns ein für die Organisation des Individuums und der Gesamtheit hochbedeutsames Stadium der Libidoentwicklung, das narzißtische, kennen, wo die gesamte Libido ihr Objekt noch im Ich selbst findet und mit dessen Aufgeben erst die Unterscheidung zwischen Sexual- und Ichtrieben möglich wird. In diesem primitiven Zustand der Libidoverteilung, dem Narzißmus, wohnen nach Freud Libido- und Ichinteressen noch vereint und ununterscheidbar in dem sich selbst genügenden Ich. Diesem narzißtischen Stadium, zu dem die psychische Organisation auf verschiedenen Stufen ihrer Entwicklung, beziehungsweise Entwicklungshemmung mit höchst ungleichwertigen Mitteln und Erfolgen zurückstrebt, steht aber auch der Künstler, wie sich zeigen wird, sehr nahe.

Eine andere Eigentümlichkeit war die weite Fassung des Begriffes „Künstler" als Typus des ideell schöpferischen Menschen, ob er nun Religionsstifter, Philosoph oder Forscher ist, dem der Autor dann (in anderen Arbeiten) im Heros den praktisch schöpferischen Typus gegenübergestellt hat.[2] In der fortschreitenden Kulturentwicklung den psychologischen Moment aufzuzeigen, in dem der Typus Künstler möglich aber zugleich auch notwendig wurde, ist die eigentliche, wenn auch uneingestandene, Absicht dieses Buches gewesen. Es bediente

1) C. G. Jung: Wandlungen und Symbole der Libido. Jahrbuch für Psychoanalyse, Bd. III, 1912, besonders S. 178 f., ferner S. 180 (über die Organismen) und S. 199 (über den inneren Widerstand).

2) Siehe besonders „Der Mythus von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung", 1908 (zweite, erweiterte Auflage 1922) sowie einzelne Abhandlungen in „Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung".

sich dazu unwillkürlich des bereits von Nietzsche zur Aufdeckung der Genese der Moralbegriffe angewandten Entwicklungsprinzips, das später in der Psychoanalyse zu großer Bedeutung gelangt ist und mit vielversprechendem Erfolg zur Lösung von Problemen auf fremden Wissensgebieten bereits mehrfach beigetragen hat. Die damals noch mit unzulänglichen Mitteln versuchte Anwendung dieses Prinzips auf das Problem des Künstlers hat diesen zunächst der landläufigen ästhetisch-philosophischen Betrachtungsweise entrückt und ihm eine Stelle als wesentlichem Kulturvermittler und -träger angewiesen. Denn auf dem Wege von der realen Zivilisation zur inneren Kultur, auf dem der Mensch die durch äußere Not aufgegebenen Stücke der Realität durch innere Bereicherung zu ersetzen sucht, repräsentiert der Künstler die höchste Stufe der Entwicklung, weil er es nach einem Gedanken Freuds vermag, die dem Menschen bei diesem Prozeß abhanden gekommene lustvolle Beziehung zur Außenwelt auf einem eigenartigen Umweg wieder herzustellen und so den schließlich unerträglich gewordenen Zwiespalt zwischen Außen- und Innenwelt im Rahmen auch der höchsten kulturellen Anforderungen wieder in Harmonie aufzulösen. Aus welchen Gründen und mit was für Mitteln ihm das gelingt, soll hier nicht vorweggenommen werden, wo es sich nur darum gehandelt hat, die Grundprinzipien der folgenden Abschnitte deutlicher herauszuheben, als dies seinerzeit im Texte selbst geschehen konnte. Dem aufmerksamen Leser wird es ohnehin nicht entgehen, daß im ersten Abschnitt die vorwiegend durch reale äußere Not bestimmte Lebenserhaltung des sozusagen „vorkünstlerischen" Menschen dargestellt werden sollte, während der zweite Abschnitt die aus drängender innerer Nötigung geschaffenen Ersatzbefriedigungen der künstlerischen (philosophischen und religiösen) Phantasiewelt umfaßt, die auf immer höherem Niveau eine weitgehende Annäherung an den ursprünglichen Lustzustand erstrebt.

So bildete das psychologische Problem des Künstlers damals eigentlich nur den Ausgangspunkt für eine weitgreifende kultur-psychologische Perspektive, die der Autor im Laufe des nächsten Dezenniums nach vereinzelten Richtungen weiterverfolgen konnte, bis es ihm gegeben

war, sie in einer kürzlich erschienenen Arbeit zu einem vorläufigen Abschluß zu bringen.[1]

Der Leser mag also vielleicht enttäuscht sein, wenn er auf Grund des Titels etwa erwartet haben sollte, mehr von der Entstehung des Kunstwerkes, von den Geheimnissen des künstlerischen Schaffens zu erfahren. Die Arbeit handelt viel mehr vom Werden des Künstlers als von dem des Kunstwerkes und streift die so reizvollen Probleme der einzelnen Künste ebenso flüchtig wie beispielsweise die interessanten ästhetischen Fragen der künstlerischen Stoffwahl und Formgebung.[2]

Um diesen Mangel wenigstens teilweise auszugleichen, wurden in diese Ausgabe von den zahlreichen kleineren Abhandlungen des Verfassers zur Psychoanalyse des künstlerischen Schaffens einige aufgenommen, um insbesondere Stoffwahl und Motivbildung zu illustrieren sowie auf die überragende Bedeutung der Phantasiebildung für das Verständnis des dichterischen Schaffens hinzuweisen.

Steht doch das Problem der menschlichen Phantasiebildung zweifellos im Mittelpunkt der Künstlerpsychologie und tritt besonders bei einer Spezies Künstler, dem Dichter, sozusagen rein in Erscheinung, dem es gelingt, seine persönlichen Tagträume durch eine eigenartige Gestaltung auch für die Allgemeinheit genuß- und wertvoll zu machen. Auf welche Weise das dem Dichter gelingt, ist eines der reizvollsten aber auch schwierigsten Probleme der Psychologie. Jedenfalls muß man zu seiner Lösung, die der Autor in verschiedenen seiner späteren Arbeiten versucht hat,[3] über das rein Inhaltliche der Phantasie und ihre Determiniertheit durch unbewußte Wünsche hinausgehen und den Mechanismus der Phantasiebildung betrachten, wie er sich vom Standpunkt der Psychologie des Ich darstellt. Man

1) „Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse."

2) Einiges darüber bei Rank: Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens (1912) sowie Rank und Sachs: Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften (1913).

3) Zum Beispiel „Der Doppelgänger" (1914), „Die Don Juan-Gestalt" (1922),

erfährt dann, daß die Phantasiebildung sozusagen ein Niederschlagsprodukt bei der Ichbildung ist und die dort unverwendbaren Regungen aufzunehmen und abzuleiten hat. Die Phantasiebildung würde sich so als ein Neben- oder Abfallsprodukt beim Prozeß der sozialen und sexuellen Anpassung verstehen lassen.[1] Sie bildet ja auch ein Zwischenreich zwischen Innen- und Außenwelt, zwischen Wünschen und Realität und hat mit den ersten die Beziehung zum unbewußten verdrängten Material, mit der zweiten den Einfluß des bewußten Ich gemeinsam, welches in der Phantasiebildung die unbefriedigende Wirklichkeit nicht bloß zur traumhaften Wunscherfüllung korrigiert, sondern auch zu einer ichgerechten Idealbildung zu gestalten hat. So repräsentiert der Künstler mit seiner universalen Phantasiebildung letzten Endes ein Stück allgemeinen Idealbildungsprozesses in der Menschheit.

Im Dichter sehen wir eine doppelte Funktion des Ich-Ideals verkörpert: nach außen hin schafft er der Menge ein neues, individuelles Ideal, zu dessen Bildung ihn aber sein innerer Konflikt drängt, der aus seiner eigenen Idealbildung herauswächst. Unbefriedigt von dem Ideal der Masse, schafft er sich sein eigenes, individuelles Ideal, um es dann der Masse anzubieten, ohne deren Anerkennung sein Schaffen höchst unbefriedigend bleibt. Der Anstoß zu seiner individuellen Idealbildung geht offenbar von einem überstarken Narzißmus aus, der ihn hindert, das gemeinsame Ideal zu akzeptieren und ihn nötigt, sich ein individuelles zu schaffen. Auf der anderen Seite verrät der Zwang, für dieses Ideal um die Anerkennung der Menge zu werben, daß dieses Ideal nicht allein zur Befriedigung des eigenen Narzißmus geschaffen wurde, sondern um das gemeinsame alte Ideal durch ein neues zu ersetzen. Der Dichter wiederholt damit eigentlich das Urverbrechen[2] auf psychischem Gebiet, denn das von ihm neu geschaffene Ideal ist sein eigenes, ist er selbst in seiner Identifizierung mit dem

---

1) Siehe meine Arbeit: „Zum Verständnis der Libidoentwicklung im Heilungsvorgang" (II. „Idealbildung und Objektwahl"). Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, IX, 1923, besonders S. 469.

2) Siehe Freud: Totem und Tabu (1913), Massenpsychologie und Ich-Analyse (1921) sowie Rank: Die Don Juan-Gestalt (1922).

Urvater. Hier wird klar, daß der Typus Dichter charakterologisch mit dem Typus „Heros" zusammenfällt. Den Dichter unterscheidet aber ein bedeutsames soziales Merkmal vom Heros: er macht die Unwahrhaftigkeit der Darstellung zu seinem eingestandenen Vorrecht und erhebt damit den Anspruch, an Stelle der heroischen Phantasiebildung eine sittliche Idealbildung gesetzt zu haben. Die Tragik jeder großen Dichterpersönlichkeit liegt aber darin, daß das Gelingen dieser Absicht letzten Endes zu einer Enttäuschung statt zu einer Befriedigung führen muß. Denn mit der allgemeinen Anerkennung seines individuellen Ideals ist wieder das Massenideal hergestellt, das er gerade vermeiden wollte. Er braucht die Anerkennung sozusagen nur als Entlastungsbeweis, daß er mit der Tendenz zur Urtat nicht allein steht, die er doch allein vollbracht haben will und die er mit der Schaffung eines neuen — seines eigenen — Ideals wiederholt. Es stört ihn aber die notwendig damit verbundene Popularisierung dieses Ideals zum allgemeinen, da sie ihm zeigt, daß er mit seiner individuellen Schöpfung nichts Originelles geleistet hat, sondern immer nur das verleugnete Urideal wiederholen kann. Und noch eine zweite Erwartung des Dichters wird notwendig in gleicher Weise enttäuscht. Sein starker primärer Narzißmus, den wir voraussetzen müssen, macht ihn zur Objektliebe weniger geeignet und stellt ihn in die mehr feminine Situation des Geliebtwerdens. Er selbst überträgt ein großes Stück seines primären Narzißmus sekundär auf sein Werk, das er als unsterbliches Teil seines Ich liebt, schätzt und bewundert. Indem er aber die gleiche Einstellung der Masse hervorruft, entgeht ihm der primäre narzißtische Libidogewinn, der letzten Endes ein Geliebtwerden der eigenen Person erstrebte.

Wir müssen uns hier mit dem allgemeinen Hinweis begnügen, daß immer, wo wir gewisse Periodenabschnitte beim Dichter finden, ein solcher Entwertungsprozeß der eigenen vorangegangenen Ich-Idealbildung vorliegt (der Dichter wird kritischer, bewußter, pessimistischer etc.). Ja, wir brauchen nicht einmal so weit zu gehen, denn die Tatsache, daß der Dichter überhaupt kontinuierlich produziert, produzieren muß, zeigt uns den Prozeß der Entwertung der letzten

Idealbildung und des immer erneuten Versuchs einer frischen Idealbildung eigentlich in fortwährendem Fluß. Auf der anderen Seite genügt ein psychoanalytischer Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Poesie, um uns zu zeigen, daß sich auch im großen der gleiche Prozeß abspielt und ständig wiederholt. Die erste epische Erzählung war nach Freud eine mythische Idealbildung, wie auch später noch viele Erstlingswerke der dichterischen Sturm- und Drangperiode; bald tritt aber die kritische Stimme des Ich-Ideals in Funktion, welche die Straftendenzen stützt, damit das Schuldbewußtsein steigert und an einem Endpunkt unserer abendländischen Literaturentwicklung in der bewußten Erkenntnis Ibsens gipfelt:

> Leben heißt — dunkler Gewalten
> Spuk bekämpfen in sich.
> Dichten — Gerichtstag halten
> Über sein eigenes Ich.

Wien, Ostern 1924.

I
DER KÜNSTLER

It is possible he should know what he is, and be that he is?

All's well that ends well.

EINLEITUNG

Eine richtige Erkenntnis vom Wesen des Künstlers kann nur auf der Grundlage einer allgemein gültigen, umfassenden Psychologie gewonnen werden, in der sowohl das Normale als auch das Pathologische sowie alle dazwischen liegenden Übergangsstufen ihren Platz finden. Denn das Seelenleben des Künstlers ist von dem der anderen Menschen nicht prinzipiell, sondern nur graduell verschieden, und die psychischen Mächte im Künstler, die das Kunstwerk hervorbringen, schaffen damit nicht etwas völlig Neu- und Einzigartiges, sondern man findet bei näherem Zusehen im Seelenleben des normalen Menschen Ansätze und in den psychopathologischen Gebilden Analogien zu den wunderbaren und rätselhaften Schöpfungen der künstlerischen Produktionskraft. Das Schaffen des Künstlers muß also im Zusammenhang mit den übrigen Erscheinungen des seelischen Lebens betrachtet werden, und nur eine Vergleichung der verschiedenen psychischen Äußerungen miteinander kann das Wesentliche und Besondere der künstlerischen Leistung sowie ihre Ähnlichkeiten und Zusammenhänge mit den bereits besser verstandenen seelischen Gebilden erkennen lehren. Eine solche vergleichende Seelenforschung war aber unmöglich, solange das Wesen der lehrreichsten und kompliziertesten der zu vergleichenden Äußerungen des seelischen Lebens in ein geheimnisvolles Dunkel gehüllt war. Erst die von Freud geschaffene analytische Psychologie ermöglicht es, für eine ganze Reihe verwandter Leistungen des seelischen Apparats gleich befriedigende Aufklärungen zu geben. Im folgenden seien die Hauptpunkte der Freudschen Normalpsychologie vorausgeschickt, soweit ihre Ergebnisse die Voraussetzung zum Verständnis der seelischen Vorgänge im Künstler bilden.

In den 1895 zusammen mit J. Breuer herausgegebenen Studien über Hysterie hat Freud das Wesentliche des psychischen Mechanis-

mus dieser Krankheit aufgedeckt: die unerläßliche psychische Bedingung zur Akquirierung von Hysterie ist, daß eine Vorstellung absichtlich aus dem Bewußtsein verdrängt, von der assoziativen Verarbeitung ausgeschlossen wird. Die Gedächtnisspur wie auch der der Vorstellung anhaftende Affekt sind zwar nicht auszutilgen, es kommt jedoch ungefähr einer Lösung dieser Aufgabe gleich, wenn es gelingt, aus der starken Vorstellung eine schwache zu machen, ihr den Affekt, die Erregungssumme, mit der sie behaftet ist, zu entreißen; die von ihr abgetrennte Erregungssumme muß nun aber einer anderen Verwendung zugeführt werden. Bei der Hysterie erfolgt die Unschädlichmachung der unverträglichen Vorstellung dadurch, daß ihre Erregungssumme ins Körperliche umgesetzt, konvertiert, wird. Ist bei einer Person die Eignung zur Konversion nicht vorhanden, so bleibt die von ihrem Affekt losgelöste Vorstellung abseits von aller Assoziation im Bewußtsein übrig, ihre frei gewordene Erregungssumme aber hängt sich an andere, an sich nicht unverträgliche Vorstellungen, die durch diese falsche Verknüpfung zu Zwangsvorstellungen im weiteren Sinne werden. Hysterie und Zwangsneurose sind also beide als Fälle von mißglückter Abwehr zu betrachten. Die somatischen und die psychischen Symptome sind Abkömmlinge und Reste des Verdrängten, das sich auf Umwegen wieder durchgesetzt hat. Die Wirkung der kathartischen Heilungsmethode Breuers, die in den „Studien" an einigen Fällen von Hysterie gezeigt wird, besteht nun darin, daß sie die Zurückleitung der Erregung von den falschen Bahnen zur ursprünglichen Vorstellung zielbewußt erzeugt, um dann den Ausgleich des Konflikts durch Denkarbeit und die Abfuhr der Erregung durch Sprechen zu erzwingen.

Bei der Psychoanalyse neurotischer Symptome wurde Freud nun darauf aufmerksam, daß die Träume der Patienten in der Kur eine bedeutende Rolle spielen. Das Thema, auf das diese Träume zielten, war immer die Krankheitsgeschichte, die der Neurose zu Grunde lag. Die aus dem Bewußtsein verdrängte peinliche Vorstellung kam in den Träumen wieder zum Vorschein, und ihre Abkömmlinge konnten Hilfe leisten, die verdrängte Vorstellung selbst bewußt zu machen und damit das zu ihrem Ersatz geschaffene Symptom zu

heilen. Auch im Traume erschien der Gedanke in ein Bild verwandelt, gleichsam dramatisiert, ähnlich wie im körperlichen Symptom, nur ohne die diesem eigentümliche Tendenz zur Aktion. Einzelne oberflächliche Assoziationen, zarte Anspielungen und Verhüllungen deuteten vom Trauminhalt, der dem Träumer bewußt war, auf das verdrängte Material hin. Die Kette von Zwischengedanken aber, die den bewußten Trauminhalt mit den verdrängten Gedanken verband, konnte der Träumer selbst gleichsam nachliefern, wenn es ihm nur gelang, die Selbstkritik zu unterdrücken und kritiklos alle Gedanken festzuhalten, die ihm zu den einzelnen Elementen des Traumes assoziativ einfielen. So bemächtigt man sich eines Materials, mit dessen Hilfe sich die Deutung der Traumgebilde sowie der pathologischen Ideen vollziehen läßt. Auf diese Weise deckte Freud hinter den manifesten Traumgedanken den eigentlichen latenten Trauminhalt auf. Dabei zeigte sich, daß der latente Trauminhalt in der Regel einen Wunsch des Träumers als erfüllt darstellt. Die nächste Frage galt nun dem Faktor, der die Entstellung des Traumes, also die Umwandlung des latenten Trauminhalts in die manifesten Traumgedanken bewirkt. Wenn man daran denkt, daß in den Träumen Neurotischer die aus dem Bewußtsein verdrängten Vorstellungen nur zum Teil wieder im Bewußtsein erscheinen, so liegt die Annahme nicht fern, daß dieselbe psychische Macht, die diese Verdrängung besorgte, auch weiterhin bestrebt ist, die von der Verdrängung betroffenen Gedanken vom Bewußtwerden abzuhalten. Da sie das aber im Schlafzustand nicht vermag, so verfährt sie ähnlich wie der Zensor, der ein Werk nicht gänzlich unterdrücken kann, und streicht oder mildert wenigstens die Stellen, die den verpönten Inhalt am deutlichsten verraten würden. Das Bewußtwerden dieser verdrängten Gedanken riefe Unlust hervor, und so soll durch die Streichungen der psychischen Zensur die Entwicklung von Angst oder anderen Formen peinlichen Affekts verhütet werden. Von hier aus ist der Schluß gestattet, daß auch die absichtliche Verdrängung einer Vorstellung aus dem Bewußtsein zu dem Zweck erfolgt, um die Entwicklung peinlicher Gefühlsregungen zu verhindern.

Da nun aber Träume auch bei normalen Personen, bei denen keine neurotisch verdrängten Vorstellungen nach Darstellung ringen, nichts Seltenes sind, so muß jeder Mensch gleichsam von Haus aus einen solchen Schatz „verdrängten" Materials besitzen, von dem der Antrieb zum Traume ausgeht. Die Analyse der Träume ergibt nun, daß der Wunsch, der den Traum letzten Endes erregt, fast ausnahmslos aus dem Kinderleben stammt, daß im Traume das Kind mit seinen Impulsen weiterlebt, daß also die traumbildende psychische Macht aus Wünschen gebildet ist, die das Individuum in der Kinderzeit verdrängt hat, und daß diese infantile „unabsichtliche" Verdrängung einen wesentlichen Faktor in der normalen Entwicklung des Individuums bildet. Ich nannte diese sozusagen biologische Verdrängung deshalb kurzweg „Sexualverdrängung", weil sie im Dienste der Selbsterhaltungstendenzen durch die Ichtriebe erfolgt und nicht bloß den Forderungen des Milieus und der Kulturstufe, sondern auch den moralischen und sozialen Ansprüchen der Persönlichkeit angepaßt ist. Sie betrifft darum nichts so intensiv wie die im Laufe der Kulturentwicklung verpönten Sexualtriebe, die in der Kindheitsgeschichte jedes einzelnen aufs neue die Zähmung erfahren müssen, die ihnen die Menschwerdung entwicklungsgeschichtlich auferlegt hat. Dieser Komplex verdrängter Kindheitsregungen, der dann das Unbewußte bildet, ruht aber selbst wieder auf einer Summe phylogenetisch verdrängten Materials, das im Laufe der Kulturentwicklung als unbrauchbar unterdrückt werden mußte und dem Individuum in der Regel überhaupt nicht mehr zum Bewußtsein kommt. An diese Erkenntnis knüpft die Theorie an, daß auch in den Träumen Neurotischer nicht die absichtlich aus dem Bewußtsein verdrängte Vorstellung die Triebkraft für den Traum und die Symptombildung abgibt, sondern das Unbewußte, und daß sich der aus dem Bewußtsein verdrängte Gedanke nur auf dieses Material stützt und sich damit verstärkt. Diese Ergebnisse seiner Traumforschung, die auf allen Gebieten der Psychologie von weittragender Bedeutung sind, legte Freud in der Traumdeutung (1900) dar. Bei der Besprechung der Psychologie der Traumvorgänge kommt er

zu dem Resultat, daß das Unbewußte das eigentlich reale Psychische ist, das uns nach seiner inneren Natur so unbekannt ist wie das Reale der Außenwelt und uns durch die Daten des Bewußtseins ebenso unvollständig gegeben ist wie die Außenwelt durch die Angaben unserer Sinnesorgane, daß also das Bewußtsein nur ein Sinnesorgan zur Wahrnehmung psychischer Qualitäten ist.

Auf dieser Basis erweitert nun Freud den Einblick in die Psychologie des Unbewußten. Unter den aus dem Infantilen stammenden, unzerstörbaren und unhemmbaren Wunschregungen befinden sich auch solche, deren Erfüllung in das Verhältnis des Widerspruchs zu den Zielvorstellungen des späteren Denkens getreten sind. Die Erfüllung dieser Wünsche würde nicht mehr einen Lust-, sondern einen Unlustaffekt hervorrufen und eben diese Affektverwandlung macht das Wesen dessen aus, was wir als „unabsichtliche" Verdrängung bezeichnet haben. Da ferner jeder Traum darum eine Wunscherfüllung ist, weil er eine Leistung des Unbewußten darstellt, das kein anderes Ziel seiner Arbeit als Wunscherfüllung kennt und über keine anderen Kräfte als die der Wunschregungen verfügt, so entsprechen auch alle anderen psychischen Gebilde der erkannten Eigentümlichkeit des Unbewußten, und tatsächlich gipfelt die Theorie der psychoneurotischen Symptome in dem Satz, daß auch sie als Wunscherfüllungen des Unbewußten — oder als Reaktionsbildungen dagegen — aufgefaßt werden müssen. Als Ergebnis aus den Analysen neurotischer Symptome steht aber fest, daß ein Symptom nur dort entsteht, wo zwei gegensätzliche Wunscherfüllungen, jede aus der Quelle eines anderen psychischen Systems, in einem Ausdruck zusammentreffen. Das neurotische Symptom ist also im vollen Sinne ein Kompromißergebnis zwischen zwei entgegengesetzten Wunschregungen und kommt jedem der beiden Wünsche so weit als möglich entgegen. Aber auch jeder zusammengesetztere Traum enthüllt sich als das Kompromißergebnis eines Widerstreits psychischer Mächte, und auch beim Kunstwerk werden wir einen ähnlichen Kompromißmechanismus wiederfinden. Man sieht hier, wie die Ergebnisse der Traum- und Neurosenforschung einander erläutern und ergänzen und

sich zu einem Ganzen zusammenschließen. Seine lichtvollen Ausführungen über den Aufbau des psychischen Apparats, dessen Konstitution sich aus der Traumpsychologie erraten läßt, schließt Freud mit der Bemerkung: Wenn wir uns mit einem Minimum von völlig gesichertem Erkenntniszuwachs begnügen wollen, so werden wir sagen, der Traum beweist uns, daß das Unterdrückte auch beim normalen Menschen fortbesteht und psychischer Leistungen fähig bleibt.

Diesen Nachweis führt auf noch breiterer Basis Freuds Arbeit: Zur Psychopathologie des Alltagslebens (1904), die aus früheren Jahren stammende Studien über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum enthält. Freud weist hier wieder an der Hand zahlreicher Beispiele nach, daß wahrscheinlich das Vergessen von Eindrücken, Kenntnissen und Vorsätzen durch ein Unlustmotiv, als Motiv einer Verdrängung, begründet ist, daß es also auch gleichsam eine Wunscherfüllung des Unbewußten darstellt. Sehr instruktiv für unsere spätere Untersuchung des Künstlers und seiner Psychologie sind Freuds Bemerkungen, die er an die Aufklärung des Aberglaubens knüpft: „Der Unterschiede zwischen mir und dem Abergläubischen sind zwei: erstens projiziert er eine Motivierung nach außen, die ich innen suche; zweitens deutet er den Zufall durch ein Geschehen, den ich auf einen Gedanken zurückführe. Aber das Verborgene bei ihm entspricht dem Unbewußten bei mir, und der Zwang, den Zufall nicht als Zufall gelten zu lassen, sondern ihn zu deuten, ist uns beiden gemeinsam. Ich nehme nun an, daß diese bewußte Unkenntnis und unbewußte Kenntnis von der Motivierung der psychischen Zufälligkeiten eine der psychischen Wurzeln des Aberglaubens ist.“ Noch weiter dehnt Freud den Begriff der unbewußten psychischen Projektion in folgendem Programm aus, das nachträglich durch den Ausbau der psychoanalytischen Lehren und ihre Anwendung auf die Geisteswissenschaften zum größten Teil erfüllt worden ist: „Ich glaube in der Tat, daß ein großes Stück der mythologischen Weltauffassung, die weit bis in die modernsten Religionen hineinreicht, nichts anderes ist als in die Außenwelt projizierte Psychologie. Die dunkle Erkenntnis psychischer Faktoren und

Verhältnisse spiegelt sich in der Konstruktion einer übersinnlichen Realität, die von der Wissenschaft in Psychologie des Unbewußten zurückverwandelt werden soll. Man könnte sich getrauen, die Mythen vom Paradies und Sündenfall, von Gott, vom Guten und Bösen, von der Unsterblichkeit u. dgl. in solcher Weise aufzulösen, die Metaphysik in Metapsychologie umzusetzen."

Vom ersten Leser und Kritiker der Traumdeutung wurde Freud die Einwendung gemacht, daß der Träumer oft zu witzig erscheine; er wehrt diesen Vorwurf mit der Bemerkung ab, daß es nicht an seiner Person liege, wenn seine Träume witzig erschienen, sondern an den eigentümlichen psychologischen Bedingungen, unter denen der Traum geschaffen wurde. Der Traum werde witzig, weil ihm der gerade und nächste Weg zum Ausdruck seiner Gedanken gesperrt sei; er werde es notgedrungen und diese Tatsache hänge mit der Theorie des Witzigen und Komischen innig zusammen, wie Freuds nächstes Buch: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (1905) an einer Reihe von Beispielen zeigt. Denn der tendenziöse Witz stellt sich in den Dienst solcher Regungen, denen infolge der psychischen Zensur die unverhüllte Äußerung verwehrt ist; sie bedienen sich der Form des Witzes, um vermittels der Witzeslust als Vorlust durch die Aufhebung von Unterdrückungen und Verdrängungen neue Lust zu erzeugen. Ersparung an Hemmungs- oder Unterdrückungsaufwand ist also das Geheimnis der Lustwirkung beim tendenziösen Witz. Vom Wesen der Vorlust, deren Mechanismus Freud auf ganz verschiedenen Gebieten des seelischen Geschehens als wirksam nachweisen konnte, erhält man den anschaulichsten Begriff durch die Vorstellung ihrer Wirkung beim Witz. Man denke nur daran, daß sehr häufig jemand über einen Witz maßlos lacht und nachher selbst bemerkt, der Witz sei doch so dumm, daß er gar nicht wüßte, worüber er eigentlich so unbändig habe lachen müssen. Die Lust, die der Witztechnik selbst entspringt, ist eben nur die Vorlust, der geringe Anlaß, der gleichsam die Lawine ins Rollen bringt, der die aufgespeicherten unbewußten Hemmungen erlöst und so die Endlust herbeiführt. Die Vorlust wirkt dabei also wie eine

Verlockungsprämie. Daß aber der Hörer des Witzes bei einiger Überlegung die Endlust quantitativ nicht mit der Ursache, nämlich der Witztechnik, in Übereinstimmung bringen kann, hat sein Analogon in der Neurosenpsychologie, wo zum Beispiel der Zwangsneurotiker sich den von der unverträglichen Vorstellung losgelösten gewaltigen Affekt im Gefolge der indifferenten Vorstellung, mit der dieser Affekt später verbunden auftritt, nicht erklären kann. Denn ebenso wie beim Neurotiker der ganze Vorgang dieser Affektversetzung unbewußt bleibt, so ist auch der psychische Vorgang bei der Wirkung des Witzes nicht bewußt, und das Lachen ist das Ergebnis eines automatischen Vorgangs, der erst durch die Fernhaltung unserer bewußten Aufmerksamkeit ermöglicht wurde. Und ähnlich wie beim Neurotiker der Heilungsvorgang an das Bewußtwerden geknüpft ist, so ist nicht nur mit der Kenntnis des Witzmechanismus die Wirkung des Witzes zerstört, sondern die geringste Ablenkung des freiwerdenden Aufwandes von der automatischen Abfuhr, also etwa ein Kommentar, der die Aufmerksamkeit auf einen unverständlich gebliebenen Punkt des Witzes lenkt, schwächt seine Wirkung bedeutend ab. Noch in anderer Weise hängt der Witz mit den Psychoneurosen zusammen, und die Beobachtung, daß Neurotiker mitunter in der Kur lachen, sobald ihnen ihre unbewußten Regungen bewußt werden, ist ein schlagender Beweis für die Richtigkeit der Witztheorie. Die Verwandtschaft des Witzes mit dem Traum und der Neurose beruht nun auf der Ähnlichkeit der Vorgänge bei der Traum- und bei der Witzbildung. Ähnlich wie beim Traum ergibt auch die Theorie des Witzes, daß ein bewußtseinsfähiger Gedanke für einen Moment der unbewußten Bearbeitung überlassen und deren Ergebnis alsbald von der bewußten Wahrnehmung erfaßt wird. Auch die innige Beziehung zum Infantilen hat der Witz mit den beiden genannten seelischen Produkten gemein. Der Gedanke, der zum Zweck der Witzbildung ins Unbewußte eintaucht, sucht dort nur die alte Heimstätte des einstigen Spieles mit Worten auf. Das Denken wird für einen Moment auf die kindliche Stufe zurückversetzt, um so der kindlichen Lustquelle wieder habhaft zu werden, und die sonderbare unbewußte Be-

arbeitung ist nichts anderes, als der infantile Typus der Denkarbeit. Etwas Wesentliches unterscheidet aber den Witz vom Traum: der Traum dient vorwiegend der Unlustersparnis, der Witz dem Lusterwerb. In diesen beiden Zielen treffen aber alle unsere seelischen Bestrebungen und Tätigkeiten zusammen. Übrigens ist der Witz von den bisher besprochenen Leistungen des Unbewußten die am nächsten mit der Kunstschöpfung verwandte, wenigstens insofern, als er in gleicher Weise eines Publikums bedarf, um zu wirken, und in diesem Falle beim Hörer einen ähnlich lustvollen Effekt wie beim Schöpfer hervorruft. Wären nicht die notwendigen Verschiedenheiten im Inhalt und in der Technik, man wäre vom rein dynamischen Standpunkt des Abreagierens und der seelischen Entspannung versucht, den Witz als Kunstwerk *in nuce* hinzustellen, um so mehr, als noch andere Fäden von ihm zu besonderen Arten der Kunst führen. Im Anschlusse an die Untersuchungen über den Witz gibt Freud nämlich noch die Aufklärung für eine Reihe hieher gehöriger Erscheinungen des seelischen Lebens; so für die Ironie, für das Naive und das Komische. Den Humor, mit dessen Erklärung das Buch schließt, faßt Freud als die am höchsten stehende aller seelischen Abwehrleistungen auf. Denn der Humor verschmäht es, den mit dem peinlichen Affekt verknüpften Vorstellungsinhalt der bewußten Aufmerksamkeit zu entziehen, wie es die Verdrängung tut, und überwindet so den Abwehrmechanismus; er bringt das zustande, indem er die Mittel findet, der bereitgehaltenen Unlustentbindung ihre Energie zu entziehen und sie durch Abfuhr in Lust zu verwandeln. Die Lust des Humors entsteht also gleichsam auf Kosten der unterbliebenen Unlustentbindung, sie geht aus erspartem Affektaufwand hervor.

Wie die Grundlage der eben besprochenen Arbeiten Freuds, so ist auch der Keim der „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" (1905) bereits in der Traumdeutung enthalten; es heißt dort: Die Theorie der Psychoneurosen behauptet mit ausschließender Sicherheit, daß es nur sexuelle Wunschregungen aus dem Infantilen sein können, die in den Entwicklungsperioden der Kindheit die Verdrängung erfahren haben, in späteren Entwicklungsperioden dann einer Er-

neuerung fähig sind, sei es infolge der sexuellen Konstitution, die sich ja aus der ursprünglichen Bisexualität herausbildet, sei es infolge ungünstiger Einflüsse des sexuellen Lebens, und die somit die Triebkräfte für die psychoneurotische Symptombildung abgeben.

Um diese so oft und hartnäckig mißverstandene Formel richtig einzuschätzen, ist es notwendig, sich einen Eindruck von der weiten Fassung des Sexualitätsbegriffes zu machen, wie er sich aus den psychoanalytischen Forschungen ergeben hat. Insbesondere bei der genetischen Betrachtung des Sexualtriebes, oder noch besser gesagt, der Sexualtriebe, wie sie in der folgenden Abhandlung vorherrscht, kann man sich nicht intensiv genug von der konventionellen Auffassung freihalten, die gewohnt ist, die Sexualität lediglich als eine Funktion der Fortpflanzung zu verstehen.

Zur Begründung dieses erweiterten und allen Einwendungen zum Trotz heuristisch wertvollen Sexualitätsbegriffes geht Freud von den Abirrungen des Geschlechtstriebes in bezug auf sein Objekt und sein Ziel aus und führt als Ergebnis seiner psychoanalytischen Untersuchungen an, daß bei den Psychoneurotikern, einer zahlreichen und den Gesunden nicht fern stehenden Menschengruppe, die Neigungen zu allen Perversionen als unbewußte Mächte nachweisbar sind und sich als Symptombildner verraten. Die Neurose ist also gleichsam das Negativ der Perversion. Angesichts der großen Verbreitung der Perversionsneigungen drängt sich der Schluß auf, daß die Anlage zu den Perversionen die ursprüngliche allgemeine Anlage des menschlichen Geschlechtstriebes sei, aus der das normale Sexualverhalten infolge organischer Veränderungen und psychischer Hemmungen im Laufe der Reife entwickelt werde. Der Geschlechtstrieb des Erwachsenen entsteht durch die Zusammenfassung vielfacher Regungen des Kinderlebens zu einer Einheit, einer Strebung mit einem einzigen Ziel, dem Begattungsakt. Gelingt diese Zusammenfassung nicht, so entwickeln sich entweder diese einzelnen Regungen zu wirklichen Perversionen oder aber, wenn sie eine ungenügende Unterdrückung (Verdrängung) erfahren haben, ziehen sie als Krankheitssymptome (Neurose) einen beträchtlichen Teil der sexuellen Energie an sich.

Die angenommene Konstitution aber, welche die Keime zu allen Perversionen aufweist, wird sich nur beim Kinde aufzeigen lassen. Die Betrachtung des Sexuallebens im Kindesalter hat erwiesen, daß das Kind Keime von Sexualität mit zur Welt bringt und schon bei der Nahrungsaufnahme sexuelle Lust mitgenießt. Aber auch die Mächte, die dazu bestimmt sind, den Sexualtrieb in gewissen Bahnen zu erhalten, werden schon im Kindesalter auf Kosten der großenteils perversen Sexualregungen aufgebaut. Ein Teil der infantilen Sexualregungen entgeht diesen Verwendungen und kann sich als Sexualbetätigung äußern. Die Sexualerregungen des Kindes fließen aus vielerlei Quellen, ja es wäre möglich, daß nichts Bedeutsameres im Organismus vorfiele, was nicht seine Komponente zur Erregung der Sexualität abzugeben hätte. Der Geschlechtstrieb ist im Kindesalter aber objektlos, autoerotisch. Unter dem Einflusse der Verführung könne das Kind polymorph pervers, das heißt zu allen möglichen Überschreitungen verleitet werden; das zeige, daß es die Eignung dazu in seiner Anlage mitbringe. Diese Betätigungen des Kindes finden nur geringe Widerstände, weil die seelischen Dämme gegen sexuelle Ausschreitungen, wie Scham, Ekel und Moral je nach dem Alter des Kindes noch nicht aufgerichtet sind.

Mit dem Eintritt der Pubertät werden die maßgebenden Veränderungen gesetzt, die in der Unterordnung aller sonstigen Ursprünge der Sexualerregung unter das Primat der Genitalzonen und dem Prozeß der Objektfindung bestehen. Die erste dieser Veränderungen vollzieht sich mit Hilfe des Mechanismus der Vorlust, indem die sonst selbständigen, mit Erregung und Lust verbundenen sexuellen Akte zu vorbereitenden Akten für das neue Sexualziel, die Entleerung der Geschlechtsprodukte, werden. Die neue Vorlust ist dann gleichsam eine antiquierte Lust. Die Objektwahl aber wird bei dem am häufigsten vorkommenden Typus durch die infantilen, in der Pubertät aufgefrischten Andeutungen sexueller Neigung des Kindes zu seinen Eltern und Pflegepersonen geleitet und durch die mittlerweile aufgerichtete Inzestschranke von diesen Personen auf ihnen Ähnliche gelenkt.

Außer den beiden schon genannten Endausgängen der sexuellen Entwicklung bei besonderer konstitutioneller Anlage, in Perversion oder Neurose, wird noch ein dritter Ausgang durch den Prozeß der Sublimierung ermöglicht, bei dem den überstarken Erregungen aus einzelnen Sexualitätsquellen Abfuhr und Verwendung auf andere Gebiete eröffnet wird, so daß eine nicht unerhebliche Steigerung der psychischen Leistungsfähigkeit resultiert. Eine der Quellen der Kunstbetätigung ist hier zu finden, und je nachdem eine solche Sublimierung vollständig oder unvollständig ist, wird die Charakteranalyse hochbegabter, insbesondere künstlerisch veranlagter Personen jedes Mengungsverhältnis zwischen Leistungsfähigkeit, Perversion und Neurose ergeben.[1]

1) An dieser Stelle, wo die prinzipielle Bedeutung der Triebschicksale für die Entwicklung der Persönlichkeit und insbesondere der für die gesamte Kulturtätigkeit so hochbedeutsame Weg der Sublimierung klarliegen, haben seinerzeit die eigenen Gedankengänge angeknüpft, um speziell die Stellung des Künstlers innerhalb dieser Entwicklungsmöglichkeiten aufzuzeigen und abzugrenzen.

DIE SEXUELLE GRUNDLAGE

Es ist erstaunlich, wie weit man alle menschlichen Triebe auf einen einzigen zurückführen kann.
Hebbel.

Im Gegensatz zur Abgeschlossenheit der anorganischen Körper vermag sich alles Organische nur durch stets erneuerte Beziehungen zur Außenwelt zu erhalten. Aber schon die Entwicklung der Organismen muß man sich begleitet vom Erwachen eines Bedürfnisses vorstellen, das nicht nur die Erhaltung, sondern auch die Vergrößerung des Organismus anstrebt, der damit nach einer ähnlichen Unabhängigkeit von der Außenwelt trachtet, wie sie den anorganischen Körper auszeichnet, indem er rein innerlich seine Befriedigungen herzustellen sucht: der Ausdruck dieses unmittelbaren Verhältnisses ist das erste Wachstum des Organismus, das noch mit der Energie bestritten wird, die durch den ursprünglichen Anstoß zur Bildung der Organismen gegeben war.[1] Mit dem Organismus wachsen aber auch die organischen Bedürfnisse, die ihre Befriedigung innerlich nicht mehr finden können. Diese strukturelle Unruhe schafft im Organismus eine Art Unzufriedenheit, die sich bald zu einer inneren Erregung, einer Spannung steigert und schließlich ein drängendes Verlangen, eine

---

1) Nachträglich fand ich folgenden interessanten Beleg bei Schopenhauer (Die Welt als Wille, II. Bd., Kap. 23), der die angeführten alten Auffassungen gegen die Aristotelische Rationalisierung in Schutz nimmt: „Da sehen wir, daß Anaxagoras und Empedokles ganz richtig gelehrt haben, die Pflanzen hätten die Bewegung ihres Wachstums vermöge der ihnen einwohnenden Begierde (*ἐπιθυμία*); ja, daß sie ihnen auch Freude und Schmerz, mithin Empfindung, beilegten; Platon aber die Begierde allein ihnen zuerkannte, und zwar wegen ihres starken Nahrungstriebes. (Vgl. Plato im Timäus, S. 403, Bip.) . . . Auch sehen wir im zweiten Kapitel, daß Empedokles sogar die Sexualität der Pflanzen erkannt hatte."

Libido hervorruft, die danach trachtet, den Reiz aufzuheben. Die Libido entsteht so als Reaktion auf eine innere Störung, auf eine Unlust, deren Beseitigung sie anstrebt. Durch die Aufhebung dieser Unlust aber wird die erste Erfahrung der Lust gemacht. Die Libido hat zum Unterschied vom eindeutigen und undifferenzierbaren Charakter des Bedürfnisses die Fähigkeit der Anpassung und Verwandlung; sie ist sozusagen ein klug gewordenes Bedürfnis, das notgedrungen lernt, sich jeweils den verschiedenen Reizen anzupassen und die von ihnen drohende Unlust abzuwehren.

So wie nun die Libido es vermag, sich im einzelnen Falle zum Zwecke des Lustgewinnes den Verhältnissen anzupassen, so richtet sie allmählich die Arten ihrer Betätigung nach gewissen typischen Reizen ein. Auf diese Weise fixieren sich eine Reihe ihrer Funktionen, ohne daß jedoch die Libido dadurch die Fähigkeit der weiteren Anpassung einbüßte. Durch die Fixierung einzelner libidinöser Betätigungen in bestimmten Bahnen erhalten sie erst den ausgesprochenen Charakter des Triebes; denn obwohl schon anfangs die auf ein spezielles Ziel gerichtete Libido etwas Triebartiges an sich hatte, so kennzeichnet doch erst die auch in bestimmten Bahnen dieses Ziel suchende Libido den Trieb.

Anfangs wird der größte Teil der Libido zur Einführung der notwendigen Triebe verwendet, welche der durch die stets wachsenden Körperbedürfnisse erschwerten Erhaltung des Lebens dienen; ist die Betätigung der Triebe gewährleistet, dann genügt ein geringerer Beitrag von Libido, um sie in Funktion zu erhalten, und die freiwerdende Libido sucht selbständig Befriedigungen. Die ursprünglich zur Verhütung von Unlust ins Leben gerufenen Triebe der Selbsterhaltung werden nun auch zum bloßen Lusterwerb betätigt; sie erhalten zu diesem Zwecke eine hohe Libidoprämie, die die fehlende Reizkomponente ersetzt. Dabei wirkt die Erinnerung an die auf dem natürlichen Wege erlebten Befriedigungen als Ansporn (Vorlust) zur neuerlichen Erlangung einer weit höheren Endlust, die um ihrer selbst willen erstrebt wird. Damit ist zugleich der erste und allgemeinste Charakter der Perversion gegeben, deren Wesen in einer libidinösen Über-

besetzung besteht, die über das Maß des zur Befriedigung eines Triebes unbedingt notwendigen Libidobeitrages hinausgeht. Die Lustempfindung erscheint dann nicht mehr im Gefolge der Befriedigung eines organischen Bedürfnisses, sondern die Lust wird lediglich um ihrer selbst willen gesucht und hervorgerufen. Die Perversionen stellen die ursprünglichste Form der Sexualtriebe dar, die von Anfang an auf bloßen Lustgewinn hinzielen und dieses Ziel noch auf den höchsten Kulturstufen im Bedürfnis nach allem, was wir Erotik und Luxus heißen, verraten.

Die Libido vermag es also, sich auf jede Weise Befriedigungen (Frieden) zu verschaffen, sie hat die Anlage zu allen Möglichkeiten des Lustgewinnes in sich: im Hinblick auf den späteren Entwicklungsgang der Libido könnte man sagen, daß sie, theoretisch betrachtet, von Haus aus das Vermögen der Allsexualität besitzt. Infolge ihrer Vielseitigkeit vermag sie es auch, dem organischen Bedürfnisse von außen her Befriedigungen zu vermitteln; sie verbindet sich mit dem Trieb nach Nahrungsaufnahme (dem Hunger), in dessen Gefolge sie selbst ihre Befriedigung findet, während sie ihrerseits wieder diesen Trieb leitet, indem sie als Verlockungsprämie wirkt und seine Befriedigung mit einem besonderen Lusteffekt verbindet.[1] („Jemand zum Fressen gern haben.") Die Aussicht auf Lustgewinn verlockt nun den Trieb, die Widerstände, die sich seiner Befriedigung entgegenstellen, zu überwinden, und weckt so, je nach der Art und Intensität dieser Widerstände nach und nach neue Triebe zur Vermeidung von Unlust. So kann man sich zum Beispiel den später sogenannten Grausamkeitstrieb auf die Weise entstanden denken, daß sich dem ursprünglich nicht mit Grausamkeit verknüpften Ernährungstrieb ein mächtiger Widerstand (etwa ein gleich starkes Tier) entgegenstellt, der ihn zwingt, zur Befriedigung des Hungers, also zur Erlangung einer bereits bekannten Lustempfindung, etwas zu tun, was später „grausam" genannt worden ist, sobald der ursprünglich

1) Die Anregung zu dieser Auffassung der „Assoziation" von Hunger und Libido erhielt ich durch einen Vortrag von Dr. Alfred Adler „Das sexuelle Problem in der Erziehung" (April 1905).

zur Verhütung von Unlust geweckte Trieb, unabhängig von einem drängenden Bedürfnis, zum bloßen Lusterwerb verwendet wird (Sadismus).

In der allmählich zustande gekommenen Fixierung und Differenzierung der Triebe, sowie in ihrem gegenseitigen Verhalten zueinander, lassen sich nun drei Entwicklungsstufen der libidinösen Betätigung unterscheiden, die in ihrem Zusammenhang ein Stück Entwicklungsgeschichte der Libido repräsentieren. Auf der Grundlage des Gesetzes von der Ökonomie, das für das gesamte organische Leben von höchster Bedeutung ist, kann man sich die allmählich eintretenden Veränderungen in den Funktionen der Libido etwa so erklären: Zuerst betätigt sich die Libido auf vielerlei Weise und in vielgestaltiger Art. Auf diese Stufe der Polymorphie gelangt sie, indem bei den Trieben, die durch fortwährende Erhöhung der Libidoprämie zu immer größerem Lustgewinn benützt werden, die Prämie schließlich nicht mehr erhöht und damit auch der Lustgewinn von außen her nicht mehr gesteigert werden kann. Die Libido wirft sich also aufs Innere (Introversion). Und wie anfangs das organische Bedürfnis, von der Außenwelt unabhängige Befriedigungen anstrebend, zur Aufhebung von Unlust sich des eigenen Ichs bediente, so trachtet nun die Libido, nach Analogie dieser Art der Befriedigung und mit Verwertung der Erfahrungen, die sie an den Objekten gemacht hatte, sich selbst unmittelbar auch zur Erzielung von Lusteffekt auf „autoerotischem" Wege zu verwenden. Sie bevorzugt einzelne Triebe und beginnt infolge des größeren Lustgewinnes, den sie aus der Betätigung dieser Triebe zieht, die anderen zu vernachlässigen. Die Libido konzentriert sich so allmählich auf gewisse spezifisch lustvolle Funktionen: sie betätigt sich vielsexuell („polymorph pervers").

Im Streben, diese neu erschlossene Quelle der Sexuallust auszunützen, verschärft sich der durch die Vielsexualität vorgebildete Konflikt zwischen bevorzugten und vernachlässigten Trieben, indem die Triebe, deren Befriedigung als ergiebigere Lustquelle erkannt wurde, die den anderen zum bloßen Lusterwerb verliehene Libidoprämie an sich ziehen, um die eigene noch weiter zu verstärken. Dieser Zuwachs an Macht

ermöglicht es diesen Trieben, die anderen vernachlässigten Triebe schließlich zu unterdrücken; dies erschwerte die Betätigung der vernachlässigten Triebe immer mehr und begünstigte ihre Fixierung als eine Art inneren Widerstandes, der nach und nach die lediglich auf Lustgewinn ausgehende Betätigung der Libido auf immer leichter erreichbare innere Lustquellen lenkte. Die unterdrückten Triebe stellten sich infolge der Entziehung von Libido in immer schärferen Gegensatz zu denen, die sich erhalten hatten, bis sich der ganze Komplex von Trieben in zwei große Gruppen, die aktiven und die passiven, geschieden hatte, die Libido sich also bisexuell betätigte, indem sie gleichsam die inneren Widerstände wie ein Objekt, als Mittel zum Lustgewinn, benützte. Mit der Bisexualität ist abermals der Versuch erneuert, die Lustquelle ins Innere des Organismus zu verlegen und zur Unabhängigkeit von den immer schwerer zu beherrschenden Außendingen zu gelangen.

Aber der vorbildliche Lusteffekt, der bei Überwindung der realen Objekte resultiert, wurde auch durch die Bisexualität nicht erreicht, denn die „Überwindung" der inneren Widerstände ließ bald eine, den hohen Aufwänden auch nur annähernd entsprechende Lustwirkung vermissen. Die äußeren Widerstände aber konnten, da sie mitunter unüberwindlich waren und dann die lustvolle Betätigung der Triebe hinderten, Unlust verursachen. Diesem Konflikt zwischen den Erfahrungen aus der Bewältigung äußerer, aber unter Umständen unüberwindlicher Widerstände, deren Überwindung jedoch hohen Lusteffekt versprach, und innerer, stets noch überwindlicher Hemmungen, deren Aufhebung verhältnismäßig wenig Lust lieferte, wich die Libido mit einem Kompromiß aus, indem sie einen inneren Widerstand gleichsam nach außen versetzte. Durch seine Herkunft aus dem Inneren war sie stets sicher, ihn überwinden zu können, während seine Eigenschaft als Objekt ihm den Anschein der Unbesiegbarkeit gab und ihm dadurch die Fähigkeit verlieh, hohe Lustwirkungen auszulösen.

Dieser eigenartige Widerstand kam zustande, indem in manchen Individuen, in denen anfangs der Verdrängung leichter zugängliche Triebe unterdrückt worden waren, diesen Trieben noch weiter Libido

entzogen wurde, und zwar bis zu einer bei jedem Trieb mit Rücksicht auf seine Notwendigkeit zur Erhaltung des Lebens variablen Grenze. Die Individuen, in denen anfangs der Verdrängung minder geneigte Triebe unterdrückt worden waren, vermochten sich in einer gewissen Aktivität zu erhalten, die sie später mit Beziehung auf die anderen Individuen noch steigerten: sie entwickelten sich zum Männchen. Die Individuen dagegen, in denen die fortgesetzten Verdrängungsschübe der Libido einen Umschwung der Triebe herbeigeführt hatten, differenzierten sich im Verhältnis zur Aktivität der anderen Individuen immer mehr von diesen, so daß sie schließlich wesentlich anderer, gleichsam umgekehrter, passiver Befriedigungen, also der Überwindung bedurften, um das Maximum von Lust zu gewinnen; sie wurden zum Widerstand *κατ' ἐξοχήν*, zum Weibchen. Im männlichen Individuum blieben aber Reste des Widerstandes wirksam, der sich aus den unterdrückten (passiven) Trieben konstituierte, ebenso wie im weiblichen Individuum die Herkunft der Libido von den „aktiven Trieben“ sich im Widerstehen, im Sträuben deutlich äußert, während das Vorherrschen der passiven Eigenschaften die endliche Überwindung gewährleistet. Die aktive, ursprünglich auf lustvolle Bewältigung der Außenwelt gerichtete Libido kann, wenn sie auf unüberwindliche Widerstände stößt, sich passiven Zielen zuwenden, aber bei einem neuen Aufflammen der sich schubweise entwickelnden Libidofunktionen sekundär wieder mit („männlicher“) Aktivität besetzt werden. Die Abstufungen des Mischungsverhältnisses von „Männlichem“ und „Weiblichem“ in den einzelnen Individuen sind unzählig.

Parallel mit der allmählich fortschreitenden Veränderung der libidinösen Betätigungen, von der Polymorphie über alle Zwischenstufen bis zur Heterosexualität, veränderten sich auch die Funktionen der Fortpflanzung. Die erste Art der Fortpflanzung, durch Teilung, ergab sich wohl aus der Wachstumsgrenze, die dem einzelnen Organismus gesetzt war: diese Art der Vermehrung ist also nur ein von einem Individuum auf viele übertragenes und von diesen fortgesetztes Wachstum; sie strebt zunächst nur Ausbreitung, nicht Veränderung der Gattung an. Die Entwicklung der Organismen aber durch die Pflanzen-

und Tierreihe aufwärts bis zum Menschen ist mit eine Folge der mit immer besserem Gelingen, aber auch mit immer größeren Energieaufwänden versuchten Verlegung der in der rauhen Außenwelt allmählich verschlossenen Lustquellen ins Innere des Organismus. Dieser auf verschiedenen Stufen der Entwicklung sich wiederholende Prozeß, der im Menschen mit seiner Flucht in die psychische Innenwelt den Gipfel erreicht hat, machte einerseits die zunehmende Konzentration der libidinösen Sonderstrebungen notwendig, anderseits eine stete Modifikation des Organismus und der Arterhaltungsfunktion, die sich aus der begrenzten Selbsterhaltungstendenz herausgebildet hatten. In dem Stadium, wo die Zelle sich mit dem Wachstum zugleich vermehrte, gab es noch nicht den Gegensatz von Ich- und Artentwicklung, in dem sich auf höherer Stufe das ganze Problem von Außen- und Innenwelt konzentriert. Später wird von dem Keimplasma nur ein Teil zum Aufbau des eigenen Individuums verwendet, ein anderer Teil wird bis zur Reife aufbewahrt, wo das neue Individuum aus zwei den komplizierten äußeren und inneren Verhältnissen angepaßten Keimen geschaffen wird, damit es für den letzten Endes auf Lust hinarbeitenden Kampf ums Dasein besser gerüstet sei.

Die Geschlechtscharaktere von Mann und Weib haben sich erst allmählich schärfer herausgebildet. Anfangs muß eine Art gleichgeschlechtlicher Libido vorgeherrscht haben, bis das Streben nach Lusterhöhung die Geschlechter weiter differenzierte, indem beim Manne die libidinösen Triebe, beim Weibe die Widerstände, die unterdrückten Triebe, immer stärker hervortraten. Bei jedem Geschlecht blieben aber die charakterisierenden Triebe des anderen in größerer oder geringerer Intensität von der früheren Bisexualität her wirksam und suchten sich einzeln durchzusetzen, so daß sich schließlich als Kompromißbefriedigung aus allen diesen vereinzelten Strebungen der heterosexuelle Geschlechtsverkehr ergab, bei dem nebst den geschlechtsbestimmenden Haupttrieben auch die anderen, minder betonten Triebe ihre Befriedigung finden, weshalb dieser Akt die höchste Lustempfindung auslöst und ein zeitweiliges Erlöschen aller libidinösen Regungen herbeiführt. Für die Sicherung der universalen Befriedigung im Koitus sorgt

die vom „Unbewußten“ geleitete gegenseitige Anziehung der Geschlechtscharaktere: der Mann sucht so viel Widerstand, daß er sicher ist, den höchsten Lusteffekt aus der Überwindung zu ziehen, und das Weib sucht die Libido, die ihrem Widerstand eben noch gewachsen ist. Mit dieser Auswahl ist aber auch die Befriedigung der „perversen“ Triebe gewährleistet, die durch Mitlust erreicht wird (Identifizierung). Da das Unbewußte bei der Auswahl der Geschlechtscharaktere im allgemeinen darauf hinzielt, daß die Triebe der beiden Individuen einander in der Weise ergänzen, daß die unterdrückten Triebe des einen Teiles den beim anderen Teil wirksamen Trieben entsprechen, so kommt bei jeder Art eines befriedigenden Geschlechtsverkehrs die Befriedigung der „normalen“ Triebe des anderen Geschlechtes der Aufhebung der Unterdrückungen, der Betätigung der Perversionen des eigenen Geschlechtes gleich, und die hohe Lust geht aus Ersparnis an Aufwänden hervor, die zur Aufhebung aller inneren Hemmungen von jedem Teile selbst gemacht werden müßten, indem nun das andere Geschlecht die Überwindung gewisser Widerstände lustvoll besorgt, gleichsam hilft, die Unterdrückungen aufzuheben. Die hier vertretene Auffassung von den unbewußten Wurzeln der Geschlechtsbefriedigung, die auf der Mitlust ruht, fügt sich sehr gut der später von der Psychoanalyse nahegelegten Anschauung, daß jede Sexualbefriedigung letzten Endes narzißtisch ist, nicht nur in bezug auf die ihrem Wesen nach autoerotische Organlust, sondern auch in betreff des psychischen Momentes, obwohl dieses im Falle ausgesprochener Verliebtheit sich auf dem Wege der Identifizierung um so altruistischer gebärdet. Es wird dann für den Augenblick des Orgasmus eine Aufhebung des Ich erreicht, die mit dem Zustand vor der Geburt die Bewußtlosigkeit gemeinsam hat, und die Voraussetzung für die Möglichkeit des Bewußtwerdens, der Geburt, eines neuen Individuums ist.

Das im Koitus versuchte Kompromiß ist annähernd im Kinde realisiert, das deutlich die ursprünglich polymorphe Veranlagung des Menschen verrät und den Willen, sie auf jede Weise, die Lustgewinn verspricht, auswirken zu lassen. In der Liebe der Eltern zum Kinde spiegelt sich das durch bewußte Anknüpfung an die eigene Kindheit ver-

mittelte unbewußte Wiedererkennen ihres Urzustandes, und ein großes Stück der Lust, die es den Eltern verschafft, stammt aus der Aufhebung einer Menge innerer Hemmungen, die das Kind durch seine Betätigung in den Erwachsenen überflüssig macht. Das Kind ist so die vollkommenste Wunscherfüllung des Menschen. Die Liebe des Kindes aber entspringt der Schätzung der Objekte, die Lust liefern; alle „Liebe" beruht also letzten Endes auf einer Art der Selbstliebe. (Narzißmus.) Das spätere Verhältnis zu den Eltern und zu den diese nach und nach vertretenden und ersetzenden Personen (Liebesobjekte) wird außer von dieser narzißtischen Komponente entscheidend bestimmt durch die ontogenetisch wiederbelebten inzestuösen Urneigungen des Kindes. Das von Freud erforschte Sexualleben des Kindes zeigt mit vollkommener Deutlichkeit, daß im Sinne der vorstehenden Ausführungen die Sexualfunktionen genetisch unabhängig sind von der aus einer modifizierten Art der Icherhaltung folgenden Vermehrung, die erst später mit dem aus verschiedenen Komponenten vereinheitlichten Sexualtrieb verlötet wurde.

Von dieser Zusammenfassung der libidinösen Strebungen (der Veränderungstendenz) mit dem Streben nach Vermehrung (der Ausbreitungstendenz) zur Fortpflanzungstätigkeit, splitterten sich verschiedenartige selbständige Reste als Rückbildungen in den früheren Zustand ab. Diese Rückstände waren aber schließlich nicht mehr genügend stark, um die Aufwände bestreiten zu können, die zur „sexuellen" Betätigung dieser Triebe erforderlich waren; denn durch die wachsenden Ansprüche der Fortpflanzungsfunktion auf Libido wurde den nunmehr pervers genannten Trieben die Sexualprämie bis auf ganz geringe Reste entzogen. Die Triebe wurden gleichsam verschluckt, auf Vorrat angelegt und bildeten, immer mehr geschwächt, endlich im Menschen das Fundament des Psychischen. Die Libido selbst hatte wohl schon ursprünglich etwas „Psychisches" an sich, und dieses Urpsychische lenkte und leitete die gesamte Tätigkeit des Organismus; aber erst mit der Monosexualität ist das psychische Organ, das Unbewußte, voll entwickelt, das aus unterdrückten Trieben besteht, denen ein entsprechender Beitrag von Libido erhalten

blieb. Das Psychische ist also abgeschwächtes, durch Entziehung von Libido unterdrücktes, verfeinertes „Physisches“ und am Triebe, den Freud als Grenzbegriff zwischen Seelischem und Körperlichem faßt, spielt sich dieser Umwandlungsprozeß noch ontogenetisch mit greifbarer Deutlichkeit ab. Die Erfahrung, daß mit zunehmender Komplizierung der Verhältnisse nicht jeder Trieb unmittelbar befriedigt werden kann und das Begehren bis zum Eintritt eines der Befriedigung günstigen Zeitpunktes aufgespeichert werden muß, führt bald zur Einsetzung des von Freud als „Realitätsprinzip“ erkannten psychischen Systems, das sich dem ursprünglich herrschenden „Lustprinzip“ als zuverlässiger Führer durch die Schwierigkeiten der Wirklichkeit bietet. Das Psychische wird aber so in seiner allmählichen Ausgestaltung auch zu einer Art Zuflucht für die an der Außenwelt enttäuschten Strebungen und offenbart diesen ursprünglichen Lustcharakter vielleicht am reinsten in der von aller Wirklichkeit scheinbar losgelösten künstlerischen Phantasietätigkeit. Dem Sexualtrieb im besonderen scheint aus seiner Entwicklungsgeschichte die Eigentümlichkeit anzuhaften, daß er überhaupt nie voll zu befriedigen ist, was möglicherweise damit zusammenhängt, daß er lange Zeit sein Objekt im eigenen Ich hat (Autoerotismus, Narzißmus) und dadurch niemals das richtige Verhältnis zur Außenwelt findet, an der die anderen Triebe eigentlich geworden und geschult sind. Außerdem ist er durch die den Menschen vornehmlich charakterisierte Latenzperiode an die zeitweilige Beschränkung seiner Befriedigungen gewöhnt, während er gleichsam zum Ersatz dafür die dem Tier eigentümliche periodische Einschränkung auf die Brunstzeit aufgegeben hat und dadurch fähig geworden ist, die ihm innewohnende schöpferische Kraft auf seelischem Gebiet wieder über die Funktionen der Fortpflanzung hinaus in spielerische Lustbefriedigungen umzusetzen.

Die aus den libidinösen Triebbetätigungen gleichsam als Destillat gewonnene psychische Energie ist nichts Konstantes, sondern eine variable Funktion, die sich durch Innervationen kundgibt; und wie anfangs der psychische Apparat, in Anlehnung an die Urtendenz des Organismus, „dem Bestreben folgte, sich möglichst reizlos zu erhalten“,

so besteht später, im Einklang mit der Komplizierung der Psyche, die analoge „Tendenz zur Konstanterhaltung der intracerebralen Erregung".[1] Die Störung dieses Gleichgewichts durch innere Besetzungsverschiebung oder äußere Ursachen, der Affekt, ruft Unlust hervor und drängt nach Herstellung des früheren Zustandes, nach Abfuhr der überflüssigen Erregungsmenge, die Lust erzeugt; wird die Abfuhr durch innere oder äußere Widerstände gehemmt, so bleibt der Überschuß fähig, bei geeigneten Anlässen stets Unlust zu erregen, bis er auf irgend eine Weise abreagiert wird. Beim normalen Individuum fixiert sich im Laufe der Entwicklung die Konstellation der psychischen Kräfte nach dem Prinzip der Ökonomie: gewisse Triebe sind dauernd unterdrückt, die Erregungen besetzen immer dieselben ausgefahrenen *(χαράσσω)* psychischen Bahnen, das Gleichgewicht ist ziemlich gesichert und gelingt es dennoch, es zu stören, so entsteht ein schwacher Affekt, der seine gewohnheitsmäßige Abfuhr findet. Bei späterer nervöser Erkrankung Normaler werden aber die Erregungen wieder von den gewohnten Bahnen abgedrängt. Auch bei der Analyse der den Neurotikern nahestehenden abnormen Charaktere zeigt sich die Abhängigkeit des Charakters vom Triebleben nach Freud darin, daß diese Sonderlinge eine abnorme sexuelle Entwicklung verraten.

Die aus den verschiedenen Triebschicksalen sich ergebende Charakterbildung hat Freud allgemein so formuliert, daß die bleibenden Charakterzüge eines Menschen entweder unveränderte Fortsetzungen der ursprünglichen Triebregungen, Ablenkungen auf höhere Ziele oder Reaktionsbildungen dagegen sind. Manche Charaktereigenschaften zeigen weniger einfache Beziehungen zu den ihnen zugrunde liegenden Triebkomponenten beziehungsweise zu den aus diesen zusammengesetzten Strebungen; manche sind in ihrer Entstehung nicht eindeutig bestimmt, da einzelne Triebanteile verschiedene Schicksale erfahren können, anderseits mehrere Teiltriebe zur endgültigen Konstituierung eines Charakterzuges zusammengewirkt haben, einander ver-

1) Freud, Studien über Hysterie (Ges. Schriften, Bd. I).

stärkend, paralysierend, verschränkend. Die dabei in Frage kommenden Ausgänge der Triebumkehrung und Sublimierung sind der Verdrängung nahestehende, aber doch andersartige Schicksale der Triebbetätigung, als deren primitivste Form wir die Abwehrreaktion gegen unliebsame Reize erkannt haben, die ursprünglich das Korrelat der Verdrängung bildet, während gewissermaßen die Fortsetzung des Verdrängungsprozesses nach innen zur Rückwendung des Triebes gegen die eigene Person führen kann. Die Wandlungsfähigkeit an den Trieben selbst ergibt, daß gewisse (ambivalente) Triebregungen der Verwandlung aus der Aktivität in die Passivität fähig sind, während andere eine Umkehrung ins Gegenteil erfahren, die jedoch mit dem Mechanismus der Reaktionsbildung nicht zu verwechseln ist.

Mit der Ausgestaltung des Trieblebens und des psychischen Apparats wurde dem Menschen die Möglichkeit geboten, den Außendingen immer noch in irgend einer Form Lust — nach Analogie des Sexualobjekts — abzugewinnen. Mit Hilfe der durch erogene Beiträge und zum Zwecke der Erhaltung des Lebens an besonderen Stellen aus der überall erregbaren Haut differenzierten Sinnesorgane (Sinnlichkeit) entwickelte sich der Verstand: der Mensch lernte, die Sinne zu seinem Nutzen zu verwenden.

Auch die Anfänge der Sprache dürften in die Periode der strengeren Scheidung männlicher und weiblicher Charaktere zu verlegen sein. Der ursprünglichste Laut war wohl der lustvolle Schrei des überwundenen Widerstandes (Beute), des Weibchens. Die verdrängte Libido, die der Passivität des weiblichen Individuums erst den Charakter des Widerstandes verleiht, wird frei, sie schlägt in Aktivität um, wenn die inneren Hemmungen durch das Männchen aufgehoben werden; ein Teil der frei werdenden Besetzungsenergie wird überflüssig und drängt momentan zur Abfuhr im Schrei. Diesen Schrei versuchte dann das männliche Individuum nachzuahmen, wenn es das Weibchen anlocken wollte.[1] Später differenzierte sich der Laut zum Aus-

1) Die gleiche Auffassung hat der Philologe Dr. Hans Sperber seither vom sprachwissenschaftlichen Standpunkt aus vertreten. („Über den Einfluß sexueller Momente auf Entstehung und Entwicklung der Sprache.“ Imago, 1912.)

druck anderer überschußfähiger Regungen (Gebärden), dann von Gefühlen überhaupt; das Gefühl wird in das Wort ausgegossen, der Affekt wird daran abreagiert: die Stimme ist gleichsam die Seele der Worte.

Von dieser dynamischen Bedeutung der Sprache führt ein breiter Weg zur primitiven Kunstübung und damit zu den Wurzeln der Kunst überhaupt. Dem Urmenschen imponiert das Wort als Zauber, mit dessen Aussprechen die Tat schon gesetzt ist; eine Auffassung, die sich im Fluch noch voll erhalten hat. Eine solche Überschätzung des Gedachten (der Phantasie) liegt ursprünglich auch den magischen Handlungen zugrunde, die einen Anteil an der Entwicklung der bildenden Kunst haben. Wie der Primitive glaubt, den Feind geschädigt (getötet) zu haben, wenn er seinen Namen nennt („Du sollst den Namen Gottes nicht aussprechen"), oder ihn verletzt zu haben, sobald er sein Abbild durchsticht, so sichert sich der Jäger den Besitz der Beute, indem er das gefürchtete Tier an die Wand malt, wie uns die überraschend naturgetreuen Höhlenzeichnungen des primitiven Steinzeitalters verraten („Wenn man den Teufel an die Wand malt, so kommt er"). Diese Überschätzung der seelischen Kräfte, die Freud in „Totem und Tabu" unter der Bezeichnung „Gedankenallmacht" zusammengefaßt hat, mußte der Mensch mit dem Fortschreiten der naturwissenschaftlichen Erkenntnis aufgeben; sie hat aber eine uneingeschränkte Zufluchtstätte in den Phantasien, an die man wie an wirkliche Erlebnisse glaubt, und ihren höchsten Ausdruck in der Kunst gefunden, die das im Tabu verpönte und in der Realität unbrauchbare Spiel mit Worten und symbolischen Abbildern wieder freigibt und durch diese Aufhebung phylogenetisch verdrängter Urregungen die Aktivierung der lustvollen archaischen Reaktionen ermöglicht.

Schließlich erweiterte sich die Verwendung des Lautes, aus Ersparnis an Aufwand, zum Ersatz für Gefühle, sie wurde konventionelle Zeichensprache. Aber selbst noch in ihren abstrakten Gestaltungen, den Substantiven, deutet die wichtigste Einteilung, die wir beispielsweise im Deutschen noch heute machen, nämlich nach dem Geschlecht, darauf hin, wie sehr an allen Dingen ihre Beziehungen zu den Sexualcharakteren wichtig war.

Mit dem Vermögen der Sprache und ihrer symbolischen Ersetzungsfähigkeit konnten auch den unbewußten Denkprozessen durch feste assoziative Verbindung mit gewissen Lauten wahrnehmbare Bewußtseinsqualitäten verliehen werden, und es erschloß sich dem Menschen eine neue Quelle innerer Lust, die Vernunft. Bei der Erfassung der Dinge durch den Verstand mußte er sich vor den Körper stellen und ihn auf die Sinnesorgane einwirken lassen, bis er ihn zu seinen Gunsten, zum Lusterwerb, gebrauchen lernte; denn alle Objekte haben zunächst nur insofern Bedeutung, als der Organismus durch ihre Überwindung der Beherrschung durch sie entgeht, und so durch Verhütung von Unlust Lust gewinnt. Die Vernunft nun ermöglichte es dem Menschen, sich das Objekt, bloß indem es ihm geschildert wurde, indem er von ihm hörte (vernehmen: Vernunft), in Erinnerung der vom Verstande aufgefaßten ähnlichen Data vorzustellen, was einen bedeutend geringeren Aufwand erforderte, da die Erfassung der Außenwelt durch den Verstand dabei vorausgesetzt wurde.

Die abgeschwächten Triebe, deren Libidobeitrag zugunsten der Fortpflanzungsfunktion herabgesetzt worden war, verlangten nach Befriedigungen, die mit geringeren Aufwänden zu erkaufen waren, und begnügten sich vorläufig scheinbar mit minder lustvollen Betätigungen, die aber nebst dem Erwerb von Nahrung und von Gütern, die die Erlangung des erstrebten Sexualzieles erleichterten, später auch zwischen Ich und Sexualobjekt, zwischen Mann und Weib, zwischen Begehren und Erlangen immer neue äußere Widerstände einschalteten, deren stete Überwindung die Lust der endlichen Befriedigung erhöhen sollte: mit dem Weibe begann die Kultur, deren Wesen die Erhaltung des „seelischen“ Gleichgewichtes durch „körperliche“ Tätigkeit ist.[1] Das Weib selbst bleibt als äußerer Widerstand passiv, während der Mann wegen der bei ihm vorherrschenden Aktivität zum Kulturträger wird. Die Kulturentwicklung erweist sich von den primitiven Schöpfungen bis in die höchsten

1) Kultur ist eine Libidoumsetzung in Realanpassung, wie die Vertreibung aus dem Paradies und die darauffolgende Ackerbauperiode zeigt.

geistigen Leistungen hinauf als durchaus abhängig von dem Gegensatz der Geschlechter. So sind die für den Aufbau der menschlichen Kultur grundlegenden Erfindungen, wie das Feuererzeugen oder das Ackern, ursprünglich Äquivalente des Sexualaktes, indem sie, wie ein psychologisches Studium der Kulturgeschichte lehrt, zunächst mit den gleichen libidinösen Energien bestritten werden wie dieser und anfangs sogar direkt mit den zugehörigen Vorstellungen besetzt waren. So wird die Feuererzeugung in Indien und bei manchen afrikanischen Völkern unter dem Bilde der Begattung vorgestellt und die Benennungen menschlicher Zeugungsvorgänge aus dem Bereiche des Ackerbaues (Samen, Befruchtung etc.) sind als sprachliche Nachklänge einer uralten Identifizierung aufzufassen. Die phallische Form und Bedeutung der meisten Werkzeuge ist den Kulturhistorikern und Mythologen längst nichts Neues. Die psychoanalytische Betrachtung der Kulturentwicklung hat dann ergeben, daß die weitere Ausgestaltung der Kultur gerade auf Kosten der im Dienste der Fortpflanzungsfunktion unterdrückten sexuellen Partialtriebe erfolgt, die ihrerseits eingeschränkt, umgebildet und abgelenkt werden müssen, um die geforderte Anpassung an die bestehende Kultur und ihre Weiterentwicklung zu ermöglichen. Die Triebkraft dazu geht im wesentlichen von dem seiner Genese nach überhaupt nicht zu befriedigenden Sexualtrieb aus, der mannigfaltiger und weitgehender Sublimierungen fähig ist, zu denen der befriedigte Trieb keinen Anlaß hätte. Trotzdem streben jedoch die einzelnen Sexualkomponenten immer wieder nach dem lustvollen Urzustand (Paradies) der Intrauterinsituation, der durch das Weib (Heterosexualität) verloren gegangen war und der im Kinde nur unvollkommen realisiert ist, während durch zu hohe Anforderungen der Kultur das Wiedererwachen der ursprünglichen Perversionen gefördert wird, die sich neben dem Fortpflanzungstrieb erhalten und sich sofort an seine Stelle drängen, wenn aus irgend einem Grunde das Zustandekommen des Kompromisses scheitert.

Die Vernunft erwies sich als neuerlicher Versuch, zur Unabhängigkeit von den Außendingen zu gelangen; sie hat entschieden

„autistischen“[1] Charakter. Mit der durch die wachsenden Widerstände bedingten Emanzipierung vom unmittelbaren Einfluß der Sinnesorgane bildete sich die Vernunft aufs höchste aus; die Vorstellung begann als Welt zu fungieren, ein Stadium, das deshalb erst so spät von der die seelischen Projektionen rückgängig machenden kritizistischen Erkenntnistheorie zum Bewußtsein gebracht werden konnte, weil es ein Maximum des anthropomorphistischen Strebens nach Unabhängigkeit von der Realität, nach Verinnerlichung der Außenwelt darstellt. Die Befriedigung, die den unterdrückten Trieben von der Realität versagt wurde, verschaffte ihnen die Phantasie, als die Erfüllung der an die Vernunftvorstellung — die selbst schon Wunscherfüllung des Verstandes ist — anknüpfenden Wünsche, die auf Überwindung der Widerstände hinauslaufen. Diese Art der Erfüllung hat den gleichen Effekt wie die ursprüngliche Befriedigung der ungeschwächten Triebe an den Objekten, denn die Triebe, deren Libidoprämie herabgesetzt worden war, hatten sich gleichzeitig den kulturellen Widerständen angepaßt und sich an ihnen zu „Wünschen“ abgeschwächt, so daß ihnen nun auch phantasierte Befriedigungen genügten. Auf dem Grunde jedes Wunsches ruht also einer der gehemmten Triebe, der sich unter einer Maske Befriedigung verschaffen will, und jede Wunscherfüllung ist gleichsam eine Vorlust, die unbewußt die Auslösung einer ungleich höheren Endlust bewirkt, welche der ursprünglichen Befriedigung des Triebes entspricht. Wünsche sind also konventionelle Ersatzbildungen, bewußte Ausdrücke für bewußtseinsunfähige Regungen. Diese gedrosselten Triebe, die das Fundament des Unbewußten bilden, aber die Tendenz zur Betätigung behalten haben, sind infolge der gegensätzlichen Beeinflussung durch die Verdrängung gezwungen, immer neue Ausdrucksmittel zu suchen, und hinterlassen so ihre Spuren im Bewußtsein. Der Träger dieser bewußten Vorstellungen ist die Aufmerksamkeit, die das Bewußtsein gleichsam über Wasser erhält. Im Bewußtsein sind die ursprünglichen Triebe nicht mehr zu erkennen, denn es ist zu ihrem Ausdruck

1) Dieser von Bleuler stammende Terminus ist an Stelle des Mißdeutung veranlassenden Ausdrucks „autoerotisch“ getreten.

auf die durch den Verstand aufgefaßten Data der Außenwelt angewiesen und ist also im normalen Menschen rein konventionell. Hinter dieser Verhüllung (Verschiebungen, Ablenkungen, Ersatzbildungen) leiten diese Triebe das gesamte Tun und Denken des Menschen und prägen allen seinen Lebensäußerungen den Stempel der inneren Einheitlichkeit auf. Sie reißen ihrerseits wieder alles an sich, was vom Bewußtsein her infolge äußerer Widerstände der Verdrängung unterliegt und erhalten so normalerweise die Bahnen stets nach beiden Richtungen gangbar, durch welche Bewußtsein und Vorbewußtes zusammenhängen und auf denen eines aus dem anderen in fortwährendem Wechsel hervorgeht.

Die Libido muß der Überwindung des von ihr selbst geschaffenen Widerstandes immer sicher sein, da er sonst, im Gegensatz zu seiner Bestimmung, Unlust verursachen würde. Das Streben nach Beherrschung des Widerstandes zeigt sich deutlich in der bei allen Völkern übereinstimmenden sozialen Stellung des Weibes, die in dem geschlechtlichen Verhältnis begründet ist. Die erste Form des geregelten Geschlechtsverkehrs, die Polygamie, die sich aus der anfänglichen Promiskuität herausbildete, spiegelt noch die ursprüngliche Vielsexualität. Aus dieser Art der primitiven Sexualbetätigung, die der Libido verschiedenartige Widerstände bietet und daher stärkere Aufwände erfordert, entwickelte sich mit dem Fortschreiten der Sexualverdrängung die Monogamie, als eine Herabsetzung des Widerstandes und eine Verminderung der Aufwände, aus der sich dann im weiteren Verlaufe der Verdrängung als eine Form der Widerstandslosigkeit die Ehe ergab.[1] Die konstant fortgeführte Unterdrückung brachte das Weib schließlich zum sklavischen Gehorsam, zur steten Bereitwilligkeit, wodurch die Lustwirkung bedeutend ab-

1) Die Formel für die Ablehnung des Widerstandes ist die vom Manne über das Weib verhängte Strafe: „Dein Wille soll deinem Mann unterworfen sein, und er soll dein Herr sein." 1 Mose 3, 16. Auch Zoroaster und Confucius lehren, daß der Mann Herr über das Weib sei, und die Unfreiheit, in der der Islam die Frau bis jetzt zu erhalten vermochte, ist ein anschauliches Beispiel dafür, welche Bedeutung die sexuelle Stellung des Weibes für ihre soziale Rolle hat.

geschwächt wurde. Da anderseits der Widerstand unter keiner Bedingung selbständig werden darf, so schalten sich zur Lusterhöhung zwischen Libido und Befriedigung neue — konventionelle — Widerstände ein: in dem Bedürfnis danach trifft die Mehrzahl der Individuen zusammen. Diese Widerstände können aber, durch äußere und innere Ursachen, anfangs für einzelne, später für viele, über das Maß ihrer Bestimmung hinausgehen und sich der Überwindung widersetzen; sie werden nicht mehr als Reiz und Ansporn wirken, sondern als Hindernis auf dem Wege zum Sexualziel. Kann die Libido darüber nicht hinwegkommen, bleibt sie gleichsam daran haften, so entsteht die sogenannte Fixationsperversion. Die bekannteste dieser Perversionen ist der Kleiderfetischismus, wobei der Fetisch das frühere Sexualziel verdrängt hat (Sexualtheorie), während normalerweise eine entsprechende Bekleidung des Sexualobjekts als Reiz zur Erreichung des Sexualzieles wirkt. Kann aber der Widerstand, wenn auch mit Schwierigkeiten, doch noch überwunden werden, so verträgt der Mann, wenn er das Sexualobjekt endlich erreicht hat, an diesem selbst keine Widerstände, da er zu ihrer Überwindung keines Aufwandes mehr fähig ist. Die Überwindung der kulturellen Widerstände kostet ihn nun bei seiner hohen Sexualverdrängung schon so viel Aufwand, daß ihm nicht einmal mehr ein Weib ohne jeden äußeren Widerstand (Ehe) genügt, sondern daß er eines Weibes auch ohne inneren Widerstand — der Dirne — bedarf, die ihm jeden Aufwand erspart, indem sie hemmungslos den verschiedenen Perversionsneigungen entgegenkommt. Durch die fortschreitende Sexualverdrängung ist also der Mann genötigt, um doch noch einer annähernd normalen sexuellen Betätigung fähig zu sein, die Dirne zu fordern, deren Entstehung vom Weibe her durch die polymorph perverse Veranlagung des Menschen begünstigt wird. Das Verhältnis des Weibes zum Manne hat sich also in den einzelnen Kulturperioden, je nach der Beschaffenheit des Mannes, nach dem Widerstande, dessen seine Libido bedurfte, geändert, und auch „die Mode" mit ihrem ständigen Wechsel wurzelt daher tief im Wesen des Weibes. Die Stellung der Frau innerhalb unserer „männlichen" Kultur

lehrt deutlich, daß sexuelle Unterdrückung (Erhaltung des Widerstandes) in inniger Beziehung steht mit sozialer, ja, diese im Gefolge hat, so wie überhaupt in der Gesellschaft sich analoge Verhältnisse herausbilden, wie in den Individuen, die gleichsam einzelne, nach Selbständigkeit ringende Mächte des Volksganzen repräsentieren.

Der psychische Apparat verdankt seine Ausgestaltung, die sich mit unbewußter Notwendigkeit vollzog, lediglich dem Streben nach Gewinn von Lust und nach Verhütung von Unlust, nach Abwendung innerer Not, die an den Menschen mit der höheren Kultur immer drängender herantrat. Die Ausgestaltung der Psyche hatte eine Komplizierung des ganzen Mechanismus zur Folge, über dessen wunderbare Leistungen der Mensch staunte. Er konnte sich diese Wirkungen nur aus der Betätigung ähnlicher überirdischer Wesen erklären, wie er sie hinter den elementaren Mächten vermutete, denn auch den Kräften in seinem Innern mußte er sich wie einer Naturkraft beugen. Die Naturgötter aber hatte er nur vermocht, sich als Wesen vorzustellen, die ihm ähnlich, die aber zugleich mächtiger als er selbst und ihm überlegen waren. Nach Analogie dieser Götter dachte er sich nun auch die Macht, die seine gesamte Tätigkeit lenkte: er nannte sein Unbewußtes Gott und rechtfertigte es auf diese Weise, indem er sich den persönlichen Gott nach seinem Ebenbilde und dem Vorbild der geliebten und gefürchteten Imagines der Eltern schuf.[1]

Aber wie er sein Unbewußtes mißverstand, so verkannte er auch die vom Unbewußten veranlaßte und geleitete Kultur; als er ihre wohltätige Wirkung bemerkte, begann er, die Kultur für den eigentlichen Zweck und ihre höchste Vervollkommnung für das Ziel des Universums zu halten; er sah hier, wie in allen wesentlichen Dingen anthropomorphistisch, betrachtete das Mittel als den Zweck, hielt die Vorlust für die Endlust (Wahn). Mit dieser Auffassung änderte sich

1) „Was der Mensch nicht ist, aber zu sein wünscht, das stellt er sich in den Göttern als seiend vor." „Der Mensch verlegt zuerst sein Wesen außer sich, ehe er es in sich findet. . . . Auch die Christen machten Gemütserscheinungen zu Wesen, ihre Gefühle zu Qualitäten der Dinge, die sie beherrschenden Affekte zu weltbeherrschenden Mächten, kurz Eigenschaften ihres eigenen Wesens zu für sich selbst bestehenden Wesen." Ludwig Feuerbach.

aber sein Verhältnis zur Kultur; sie wurde eine selbständige Macht, sie bekam gleichsam die Oberhand über den Menschen, und das Streben nach Lust verbarg sich hinter der Forderung, höhere Kulturwerte zu schaffen. Unter diesem Vorwand werden Triebe, die früher in hohem Ansehen standen, als Hindernisse der gemeinschaftlichen Kulturtätigkeit, gewaltsam von außen her unterdrückt und gezwungen, andere Arten der Befriedigung zu suchen. Die Menschen, in denen diese Triebe noch stärker sind, unterdrücken die anderen; die Stärkeren herrschen nun und betätigen zum Teil darin selbst, zum Teil in den Freiheiten, die sie sich gestatten, diese Triebe, während die Knechte die Arbeit verrichten und ihre geschwächten Triebe in dieser Tätigkeit „entladen", die schon das Symptom des Leidens an sich trägt, so wie überhaupt in den Unterdrückten die weiblichen Charaktere (Passivität) hervortreten. Die bei den Schwachen durch ungünstige soziale Verhältnisse gehemmte Betätigung der Triebe schlägt infolge der dadurch bedingten Entziehung von Libido in Passivität, in Weiblichkeit, in Tugenden, um, die Gegensätze der ursprünglichen, von den Schwachen nun „Laster" genannten Triebe zu sein scheinen, die aber in Wirklichkeit nichts anderes sind als Versuche, die einzige letzte Möglichkeit auszunützen, die diesen Trieben noch zur Betätigung bleibt. (Aus der Not eine Tugend machen.) Die Tugenden gestatten aber nur eine geringe libidinöse Besetzung; der Rest wird verdrängt, unterdrückt; er wird psychisch und kann sich weiter ins Geistige sublimieren. So wird die der normalen Männlichkeit eigene Grausamkeit, deren allgemeinste Äußerung das Fressen ist und die jedem Überwinden zugrunde liegt, bei überstarker Sexualbetonung zum Sadismus (aktive Perversion), zum Trieb, anderen Wesen zur Erzielung eigener Lust Schmerz zuzufügen, während sie bei fortgesetzter Libidoentziehung zur „Tugend" wird und in Mitleiden (weiblich) umschlägt. Da dem Schwachen die Möglichkeit der direkten Betätigung dieser Triebe genommen ist, läßt er sie vom Grausamen besorgen und imaginiert sich dann an dessen Stelle — wie er sich als Schwacher an die des Leidenden versetzt fühlt — was einen viel geringeren Aufwand erfordert als

eigene Grausamkeit und den gleichen Effekt liefert. Das Mitleiden bewahrt aber auch vor dem eigenen Leiden, das in der Wahrnehmung von Widerständen wurzelt, die nicht überwunden werden können; im Mitleidenden wird der Aufwand, der zur Überwindung des Widerstandes mit dem Leidenden mitgemacht wird, überflüssig und erzeugt durch Vergleichung mit dem Leidenden, der ihn nicht überwinden kann, Lust. Das Mitleiden gewährt also eine doppelte Ersparnis: an Betätigung der eigenen Grausamkeit, die unmöglich ist, und an dem Aufwande, der im Bestreben zustande kommt, doch noch grausam zu sein, sich an die Stelle des Grausamen zu imaginieren; der Mitleidige genießt also Grausamkeitslust gleichsam ganz umsonst, als Zuschauer, ein psychologischer Tatbestand, der beim tragischen Mitleiden im Drama nahezu restlos realisiert ist. Kann auch dieses letzte Aufgebot an Grausamkeit nicht mehr gemacht werden, so leidet der Mitleidige dann wirklich mit, genießt aber noch in diesem Scheinleiden die Lust der Befriedigung seines Grausamkeitstriebes. Als dann mit der fortschreitenden Unterdrückung alle gemeinsam litten, war das Mitleiden, dieses Leiden im Schlepptau, unmöglich, und die weitere Verdrängung, die diese Unterdrückung zur Folge hatte, bewirkte, daß nun selbst das eigene Leiden fähig war, der eigenen Grausamkeit Befriedigung zu gewähren (Masochismus: Rückwendung gegen das eigene Ich). Die Tendenz des Masochismus, die im selben Individuum vorhandene Verschmelzung zweier gegensätzlicher Strebungen, die sich aneinander befriedigen, zur Bisexualität und zum Autoerotismus ist unverkennbar. Masochismus ist gleichsam Selbstmitleiden (Märtyrer) und auf diesem Umwege wieder Befriedigung des aktiv-perversen Grausamkeitstriebes, des Sadismus. Ist die höchste Sexualablehnung bei diesem Triebe erreicht, so kann selbst die Zufügung des Schmerzes mit eigener Hand, die Grausamkeit gegen sich selbst, Lust gewähren (Fakire, Hysteriker), die sich dann beim Neurotiker bis zum „Trieb" nach Selbstvernichtung, dem Gegensatze aller Triebe, die ja der Erhaltung des Lebens dienen, steigern kann. Dem Selbstmörder genügt die Verdrängung einzelner bewußter Vorstellungen nicht; er will von allen seinen

peinlichen Gedanken und Affekten radikal befreit sein, er will sein ganzes Bewußtsein, gleichsam sich selbst, wieder unbewußt machen, was dem Neurotiker nur teilweise und höchst unvollkommen gelingt.[1]

In dieser Weise können sich je nach dem Grade der Sexualverstärkung oder Sexualentziehung bei jedem Triebe eine Menge von Abstufungen ergeben, die von der höchsten Steigerung der Betonung, der aktiven Perversion, über das Gleichgewicht im „normalen“ Manne („Laster“) zum scheinbaren Gegensatz im „idealen“ Weibe, zur Tugend, und von da über die passive Perversion und die Neurose bis zur Selbstaufhebung reichen, und eine Unzahl von Zwischenstufen und Mischbildungen aufweisen. Es gibt jedoch im Verhältnis zur anscheinenden Mannigfaltigkeit der Triebe nur sehr wenige solcher Reihen, da sich die meisten Triebe und Charaktereigenschaften, die man für selbständig hält, als Zwischenstufen einer solchen Reihe enthüllen.[2] Im perversen Individuum können zwei zusammengehörige Perversionen einer Reihe, die positive und die negative, auch nacheinander auftreten; gewöhnlich herrscht eine vor; die andere kann sich unter Umständen nach erfolgter Befriedigung der ersten als letzte Möglichkeit weiteren Lustgewinnes als eine Art von Reaktion einstellen; meist tritt sie aber bei verhinderter Befriedigung der ersten ein, die sich im Sexualobjekt getäuscht hat: der Trieb versucht dann, auf die entgegengesetzte Weise Befriedigung zu erlangen. Die Tugend aber, die zwischen den beiden Perversionsneigungen steht, ist nichts anderes als die letzte noch gänzlich unpatho-

1) Über die narzißtische Einstellung des Selbstmörders, der von seiner Vergangenheit nicht loskommen kann, vgl. man meine Abhandlung: „Der Doppelgänger.“ Imago, 1912.

2) Eine andere durch fortgesetzte Libidoentziehung entstandene Reihe wäre: Aggression (sexuell Vergewaltigung): die positive Überbetonung (aktive Perversion). — Mut (gleichsam die latente Aggression): männlich. — Scheu: weiblich. — Furcht (vor Aggression): Negativ der Überbetonung. — Angst (infolge hoher Sexualablehnung): Neurose. — Todesangst: bei der Selbstaufhebung. — Höhere, gleichsam charakterologische Sublimierungen wären: der Aggression — Zorn. Des Mutes — Tapferkeit, Keckheit. Der Scheu — Bescheidenheit, Schüchternheit. Der Furcht — Feigheit.

Eine weitere Reihe findet man im zweiten Teil beim Erkenntnistrieb.

logische Zuflucht des „Lasters“, des bei den Unterdrückten in Verruf gekommenen „Normalen“, der Last, die nun an jeder Tugend als Gegengewicht hängt und deren Überwiegen, Durchbrechen (Verbrechen) des Gleichgewichtes in irgend einem Akte, also die bereits verpönte und dennoch versuchte motorische Entladung als Sünde empfunden wird. Beim Verbrecher werden also die unterdrückten Triebe wieder motorisch mächtig, die der Künstler in der Phantasie auslebt, während sie sich beim übergewissenhaften Neurotiker gegen das eigene Ich kehren und Selbstvorwürfe, Schuldgefühle ohne Vergehen hervorrufen. Das „normale“ Weib ist gleichsam die Personifikation aller bis zur „Tugend“ sublimierten Triebe; es ist die letzte, noch nicht pathogene Station im Verdrängungsprozeß des Menschengeschlechtes, der Wendepunkt der Entwicklung. Aus diesem Grunde neigt aber das Weib mehr zur Neurose; denn sein Wesen selbst ist bedingt durch eine weit getriebene Sexualverdrängung (Libidoentziehung); es bedarf nur eines geringen Anstoßes, um das fein abgestimmte Gleichgewichtsverhältnis zu stören und das Fortschreiten auf dem angebahnten Wege zur Neurose zu bewirken, während durch starke sexuelle Betonung einzelner Triebe das Weib sich dem männlichen Charakter nähert (Dirne).

Im Manne dagegen suchen sich die unterdrückten Triebe, infolge der vorherrschenden Aktivierung, zunächst immer neue gestattete Auswege („Fähigkeiten“); sie betätigen sich in verschiedener Weise zu mehrdeutigen Zwecken und schaffen so eine hohe Kultur, durch deren Vorteile die Unterdrückten die ehemals Herrschenden unterwerfen. Um mit den Gegnern rivalisieren zu können, müssen auch die ehemaligen Unterdrücker diese Kultur annehmen und zu diesem Zweck die gleichen Triebe einschränken wie die Kulturschöpfer, so daß schließlich alle zu Knechten werden und die Kultur herrscht. An dem Volke tritt dann immer stärker die „weibliche“ Seite hervor; die anfangs noch aktive Kulturtätigkeit weicht einer rein passiven, durch hohe Sexualverdrängung bedingten Untätigkeit. Das Volk wird zum Weibe im neurotischen Sinne, und da die kulturellen Reizmittel erschöpft sind, so werden nun die inneren Widerstände gesteigert, bis das Volk schließlich „hysterisch“ ist. Durch die höchste Sexualablehnung wird das komplizierte „Psychische“ zu seinem

Ursprung, ins Physische, zurückgedrängt; es fährt — ohne Umweg — wieder in den Körper zurück, aus dem es durch Verdrängung hervorgegangen war. Es vollzieht sich hier mit unbewußter Naturnotwendigkeit am ganzen Volke eine ähnliche Reversion des Verdrängten, wie sie die von Breuer und Freud geübte kathartische Methode zur Heilung der Hysterie im einzelnen zielbewußt zu erreichen trachtet; während aber bei der individuellen Reversion eine Art Wiedergeburt des einzelnen eintritt, die ihn mit einemmal in eine hohe Bewußtseinssphäre hinaufhebt, wird bei der ungeheuren allgemeinen Reversion eines Volkes die Menschheit gleichsam in eine neue Periode ihrer Kindheit zurückversetzt: ein kräftiger primitiv-psychischer Naturstamm verdrängt das hochstehende geistige Kulturvolk. Das junge Volk aber wird sich in der Überwindung des anderen seiner eigenen Kräfte erst bewußt und beginnt, sie zu entfalten. Die gesamte Kulturentwicklung jedes Volkes ist also ähnlich wie die analytische Kur begleitet von einem fortschreitenden Bewußtwerden des Unbewußten, und die Kunstwerke der verschiedenen Kulturperioden der einzelnen Völker repräsentieren am deutlichsten den jeweilig erreichten Grad des Bewußtseins, den aber erst spätere Geschlechter ahnen und die nachkommenden Generationen erkennen, denn die einander folgenden Völker erheben sich in immer höhere Bewußtseinssphären.

Die Kulturentwicklung der großen historisch bekannten Völker bewegte sich, als Ganzes betrachtet, vom „Urzustand" bis zur Hysterie: von der „Allsexualität" bis zur Antisexualität, bis zur stärksten Sexualablehnung; zwischen diesen beiden Polen aber lag bisher die gesamte kulturelle Tätigkeit des Menschengeschlechtes. Die Kunst nun — Philosophie und Religion eingerechnet — ist der höchste Ausdruck dieser Tätigkeit, sie ist gleichsam der Gipfel, von dem die Kultur nach beiden Seiten hin abfällt. Die Kunst entwickelt sich vom kindlichen Traum bis zur überweiblichen Neurose und erreicht ihren Höhepunkt in den Zeiten der größten psychischen Not, wo das Volk durch seine Künstler über dem Abgrunde der Hysterie mit der bewundernswerten Virtuosität eines Nachtwandlers zu balancieren vermag.

DIE KÜNSTLERISCHE SUBLIMIERUNG

Grad und Art der Geschlechtlichkeit eines Menschen reicht bis in die letzten Gipfel seines Geistes hinauf. Nietzsche.

Die mit der Differenzierung der Geschlechter gesetzte Ökonomie der Libidoverteilung nötigte die als „pervers" zurückgebliebenen Regungen, stets neue Betätigungen zu suchen, deren Zweck mit der fortschreitenden Sexualverdrängung undeutlicher und verhüllter wurde: die Triebe sublimierten sich. Das primitive psychische Reaktionsvermögen wurde zu einem immer reicheren und komplizierteren Kräftespiel, bis es schließlich die wunderbaren und seltsamen künstlerischen Produktionen entstehen ließ, die, obwohl sie mit den ursprünglichen Äußerungen der Triebe äußerlich keine Ähnlichkeit mehr zeigen, dennoch mit ihnen zusammenhängen und tief in ihnen wurzeln.

Die Triebe, die in Beziehung auf die Funktionen der Fortpflanzung bei Mann und Weib pervers genannt wurden, sträubten sich gegen die fortschreitende Unterdrückung durch die kulturellen Anforderungen, da sie ihre Selbständigkeit nicht aufgeben wollten. Dieser Konflikt der Triebe im Verein mit der später infolge der Steigerung der äußeren Widerstände erschwerten Erlangung der Sexualobjekte, nötigte das Innenleben, sich des Kompromißmechanismus, jedoch mit immer geringeren psychischen Aufwänden, in verschiedenen Formen wieder zu bedienen und so die gehemmten Triebe, die sich in Wünschen und Begehrungsvorstellungen repräsentierten, von Zeit zu Zeit zu befriedigen. Das erste Glied in der Reihe dieser psychischen Kompromißbildungen ist der Traum, wie ihn Freud auffaßt.

Mit der fortschreitenden Sublimierung im Psychischen wurde der Traum, in dem sich die Triebe häufig ganz schamlos gebärdeten,

immer intellektueller, geistreicher, witziger in der Verkleidung seiner Absichten. Aber die durch Abschwächung der Triebe verminderte Leistungsfähigkeit bewirkte, daß der Einzelne immer geringerer psychischer Aufwände fähig wurde, bis sich die Gesamtheit im Versuche der unbewußten Traumnachahmung, im Mythos, eine gemeinsame Abfuhr für ihre Affekte schuf. Der Mythos ist so gleichsam einem Massentraum zu vergleichen.[1] Auch die Kunst war anfangs gemeinschaftliches Produkt und ursprünglich die automatische Verwertung des Kompromißmechanismus, dessen sich das Unbewußte zur Erzielung ähnlicher Wirkungen, jedoch mit weit geringeren Aufwänden, bediente; die einzelnen Künste aber sind gewissermaßen Versuche, etwas dem ganzen Traum Ähnliches zu gestalten. Der Vergleich des Traumes mit der ihm in vieler Hinsicht ähnlichen Kunst ist uralt; aber erst die dynamische Betrachtungsweise hat die den beiden seelischen Produktionen zugrunde liegenden unbewußten Triebkräfte nebst ihrer uneingestandenen Befreiung und Befriedigung aufgedeckt und so diesem poetischen Vergleich erst seine psychologische Berechtigung gegeben.

Die konstant fortgeführte Unterdrückung gewisser Triebe und die Bevorzugung anderer, deren gegenseitiges Verhältnis schließlich bei einer immer größeren Anzahl der Nachkommen zur zweiten Natur geworden war, drängte die Empfindung der höchsten Not in einzelnen Menschen zusammen, in denen die beiden Naturen noch im Kampf miteinander lagen. Den Konflikt nun, der den Normalen nicht zum Bewußtsein kommen kann, weil er von ihnen allgemein und objektiv empfunden und die Erregung, die diese Empfindung auslöst, im Traum (unbewußt) abgeleitet wird, den verspüren diese Individuen, die Künstler, auf ihr „Ich" projiziert in seiner höchsten individuellen Potenz, wenn er schon überreif für den Traum, aber noch nicht pathogen geworden ist, und suchen sich in Phantasieschöpfungen, die zunächst an die Form des Mythos anknüpfen, davon zu befreien. Sie geben damit zugleich dem Volke, dessen Bedürfnis

1) Zur näheren Begründung und Spezialisierung dieser Auffassung vergleiche man die seither erschienenen mythologischen Arbeiten des Verfassers.

nach dem Kunstwerk mit dem des Künstlers parallel weiterläuft, aber nicht so intensiv ist, Gelegenheit, ohne eigenen Aufwand den gleichsam noch unreifen Konflikt im Keime zu ersticken und so auf dem Wege der psychotherapeutischen Wirkung des Kunstgenusses Lust zu gewinnen; denn einzelne Besetzungsaufwände, die zur Erhaltung der inneren Hemmungen im normalen Kulturmenschen erforderlich sind, werden in der Kunstübung aufgehoben und bedürfen nachher für eine Weile geringerer Aufwände zu ihrer Erhaltung. Das individuell produzierte Kunstwerk erspart also dem Empfangenden die eigenen Aufwände, die er zeitweilig zur Entlastung seiner inneren Hemmungen im Traum und in der Gemeinschaftskunst machen müßte und ist zugleich im doppelten Sinne prophylaktisch: es greift der Gefahr der Steigerung des Konflikts im „Unproduktiven“, seinem Künstlerwerden vor, so wie es beim Künstler selbst wieder der Neurose vorbeugt.

Der Künstler steht also in psychologischer Beziehung zwischen dem Träumer und dem Neurotiker; der psychische Prozeß in ihnen ist dem Wesen nach gleich, er ist nur graduell verschieden, so wie innerhalb der künstlerischen Begabungen selbst. Die höchsten Formen des künstlerischen Menschen — der Dramatiker, der Philosoph und der „Religionsstifter“ — stehen dem Psychoneurotiker, die niedrigsten Formen dem Träumer am nächsten. Der Philosoph objektiviert (projiziert) gleichsam sein Leiden, er ist sozusagen der Zuschauer, der Dramatiker lebt es mit seinen Gestalten durch — er ist dem Schauspieler zu vergleichen — und der „Religionsstifter“ erlebt es selbst: er ist der Hysteriker. Im Künstler herrscht aber, im Gegensatz zum Träumer und zum Neurotiker, eine gewisse Aktivität vor, die ihm den Anschein des Krankhaften nimmt. Vom antisozialen neurotischen Symptom, das danach strebt, den Kranken aus der für ihn unerträglichen Wirklichkeit herauszuheben, unterscheidet sich das Kunstwerk dadurch, daß es sich gerade an die Menschen wendet und um Gefallen bei ihnen wirbt. Die Regression von der unbefriedigenden Wirklichkeit in die Phantasiewelt macht der Künstler zwar, genau so wie der Neurotiker, aber er findet, wie Freud sagt, mittels des nur ihm eigentümlichen Produktions-

vermögens wieder den Weg zur Realität zurück, was dem Träumer spontan, dem Neurotiker aber trotz verzweifelter Anstrengungen nicht mehr gelingt. Die bewußte Gegenüberstellung des Ichs zur Realität, die als eine der Bedingungen der Menschwerdung angesehen werden darf, führt schließlich zu einer Entfremdung von der Wirklichkeit, die der Künstler in Anlehnung an das gleichfalls der Anpassung an die Wirklichkeit dienende kindliche Spiel in der Weise aufhebt, daß er zunächst für sich eine eigene Welt erschafft, die es ihm durch allgemeine Anerkennung ermöglicht, in der eigentlichen Realität Erfolge zu erringen. Der künstlerische Schöpfungsakt, der ein getreues Abbild der Phantasie in die Außenwelt zu versetzen imstande ist, verzichtet ebenso durch unmittelbares Handeln die Realität zu verändern, wie er es verschmäht, in hysterischer Weise eine Körperveränderung (Symptom) an die Stelle einer äußeren Aktion zu setzen.[1] Auch in dem für den Grad der Gesundheit entscheidenden Verhalten zur Realität steht also der Künstler zwischen dem normalen Träumer und dem Neurotiker. Aber das Übermaß von Passivität, das jeder Künstlernatur zugrunde liegt, prägt dem Produzieren doch das Symptom des Leidens auf. Der Künstler ringt sein ganzes Leben hindurch mit Konflikten, für deren Wahrnehmung der normal entwickelte Mensch schon frühzeitig unempfindlich wird. Er trägt gleichsam die Leiden für alle anderen Menschen, ebenso wie es Hysteriker vermögen, „die Erlebnisse einer großen Reihe von Personen, nicht nur die eigenen, in ihren Symptomen auszudrücken, gleichsam für einen ganzen Menschenhaufen zu leiden und alle Rollen eines Schauspielers allein mit ihren persönlichen Mitteln darzustellen".[2] Nur hat der Künstler diese Leiden weder tendenziös, wie der Hysteriker, noch freiwillig wie der Religionsstifter auf sich genommen, sondern er glaubt, die Menschheit habe sie ihm aufgebürdet, um sich selbst davon zu befreien: er verachtet die Menge, die ihrerseits dagegen den Künstler durch besondere Verehrung auszeichnet und diese Schätzung der Person, die den Künstler zum großen Manne stempelt, in eine Über-

1) Vgl. Freud, Vorlesungen, S. 424. (Ges. Schriften, Bd. VII., S. 380.)
2) „Traumdeutung."

schätzung der Kunst im allgemeinen umsetzt. Denn man darf wohl sagen, daß wenigstens in unserer Kultur die Kunst im großen und ganzen überschätzt wird. Daß die Künstler selbst, für die ja ihr Schaffen einen vollwertigen Ersatz des Lebens bedeutet, diese Meinung vertreten, ist begreiflich und man kann nur den Mut und die Tiefe manches modernen Künstlers bewundern, der wie beispielsweise Hebbel, Flaubert und namentlich Ibsen in seinem „dramatischen Epilog" die schmerzliche Erkenntnis von dem unzureichenden Surrogat ausgesprochen haben, das die Kunstbetätigung an Stelle des lebendigen Lebens bietet.

Steigt nun die Sexualverdrängung im Volke noch höher und toben die Leidenschaften innerlich so heftig, daß auch die „Kunst" zu ihrer Paralysierung nicht mehr ausreicht, so schaffen sich die „Unterdrückten" unbewußt eine Idealfigur des Künstlers; einen Menschen, der die Menge liebt, der alle ihre Leiden freiwillig auf sich genommen hat und sie allein durch seine Sühne (Aufwand) aus der Welt schafft, um dadurch die Menschheit gleichsam auf künstliche Weise in eine Art von Naturzustand zurück zu versetzen und sie von der Verlockung zur Sünde, die die Ursache dieser Leiden war, — vom Willen zur Kultur, zum Lusterwerb — zu befreien. Die Triebe sind so weit abgeschwächt, daß die Erfüllung der Wünsche in ein Jenseits verlegt werden kann, wobei nur der Glaube an die Liebe, das heißt an die Existenz der Idealfigur, Hoffnung auf Genesung gewähren kann (Heiland). Religion ist also gewissermaßen eine psycho-therapeutische Massenkur, die das Volk zu seiner eigenen Heilung erfunden hat, ebenso wie die Kunst — eingerechnet Philosophie — eine ähnliche von einem Individuum praktizierte Kur ist, und zwar zunächst für sich und eine beschränkte Anzahl von Leidensgenossen, deren psychische Konstitutionen gleichsam die Ansätze zu der psychischen Struktur des Künstlers bilden. Die Kur des Neurotikers dagegen muß individualisierend von Fall zu Fall durchgeführt werden: er ist der vollkommene Egoist, der für das Volk leidende „Religionsstifter" ist sein Gegensatz, und der Künstler steht zwischen beiden, was die verschiedene Wertschätzung mit bedingt.

Die Entwicklung des Gottesgedankens innerhalb der religiösen Phase der Kulturentwicklung ist allmählich vor sich gegangen. Die Empfindung von der strengen Determination aller Handlungen und Gedanken durch das Unbewußte führte den primitiven Menschen zum Glauben an eine höhere Macht, die alles lenkt und leitet, und das unbewußte Bestreben der Abwehr jeder Verantwortung für sein Tun, ließ ihn den Gott, der ihm im Busen wohnt, nach außen versetzen: der Mannigfaltigkeit seiner Triebregungen entsprach in den ältesten Religionen auch eine Vielheit der Götter (Polytheismus), wenngleich neuere religionsgeschichtliche Versuche in Übereinstimmung mit den Ergebnissen der Psychoanalyse die Existenz einer ursprünglich monotheistischen Religion, hervorgegangen aus dem Verhältnis zu dem in den Urzeiten übermächtigen Vater (Totem) und dem narzißtisch erhöhten Idealbild der eigenen Persönlichkeit nahegelegt haben. Mit dem allmählich fortschreitenden Bewußtwerden des Unbewußten verinnerlichte sich aber der nach außen versetzte Gott und in der idealsten Form der Religion, die wirklich nur im Glauben wurzelt, im Christentum, wird den inneren seelischen Kräften neben dem übernommenen äußerlichen Kult große Bedeutung eingeräumt. In der persönlichen Religion Nietzsches endlich, wo der Atheismus einer ganzen Kulturperiode mächtig durchbricht, ist der Gott, mit dem Verständnis der seelischen Entwicklung und der Triebverdrängung, ganz individuell, allzumenschlich geworden; das Unbewußte wird als innere Macht erkannt und der Mensch selbst muß nun ein Gott, ein Übermensch, werden: er muß trachten, Herr seines Unbewußten zu sein.

Zu dieser Forderung führte die immer weiter fortschreitende Bewußtwerdung des Unbewußten, zu deren Paralysierung auch die ideale Kur des Glaubens nicht mehr ausreichte. Der Mensch wird mißtrauisch gegen jede Art von Idealismus, und dieses Mißtrauen schlägt schließlich in die Sucht nach Erkenntnis der Realität um: der Mensch verlangt Wahrheit um jeden Preis, glaubt nur, was er sehen und greifen kann, und will mit dieser nüchternen Methode das „Wesen der Natur" ergründen. Die Religion wird zur Wissen-

schaft. Der Trieb nach Beherrschung („Erfassen“) der umgebenden Welt, der ursprünglich als unbenannte Komponente der Begierde diente und in dieser inneren Entwicklungsphase als Erkenntnisdrang auftritt, hat zwischen diesen beiden äußersten Möglichkeiten seines Auslebens eine Reihe von Befriedigungsmöglichkeiten gefunden, die ihm durch die Variabilität der sexuellen Zuschüsse eröffnet wurden. Die infantile Sexualneugierde führt infolge überstarker Betonung, die durch kulturelle Widerstände (Kleidung) verstärkt wird, zum Voyeurtum (Perversion). Mit der Sexualverdrängung dagegen kann sie sich, durch äußere und innere Widerstände abgelenkt, zur Schaulust und weiterhin zur Neugierde abschwächen und dann in die passive Lust des Beschautwerdens (Exhibitionimus) übergehen, die zur Zeigelust wird, sobald das Ich wieder zum narzißtischen Ausgangspunkt des ganzen Prozesses zurückkehrt. Unter geeigneten Bedingungen kann die Sublimierung beginnen: intellektuell zum Streben nach Wahrheit (männlich), moralisch zur Scham (weiblich). Durch die Einwirkung absichtlicher Verdrängungen kommt es zur Lüge, die auf eine starke Sexualablehnung hinweist, bis sich endlich beim Neurotiker eine Abwehr des Kernes aller Wissensbestrebungen als „instinktive Flucht vor der intellektuellen Beschäftigung mit dem Sexualproblem“ (Freud) einstellt.

Der Fortschritt in den Naturwissenschaften zeigt aber gerade die unabänderliche Abhängigkeit des Menschen von diesen Trieben immer deutlicher und verursacht deshalb eine Steigerung der Leidensfähigkeit; denn das Leiden besteht in der Wahrnehmung von Widerständen, die nicht überwunden werden können: es ist also eigentlich verhinderte Lust.

Wie auf einer primitiven Entwicklungsstufe die Triebe darauf ausgingen, die Außenwelt zu beherrschen, so ist späterhin das Bewußtsein bemüht, sich, abgesehen von seiner Realfunktion, auch die seelische Innenwelt zu unterwerfen, um so vom Zwange des Unbewußten loszukommen und die Triebe nach Einsicht der Vernunft zu regieren. Jede wissenschaftliche Entwicklung gipfelt darum im philosophischen System, so wie jede Kunstentwicklung mit erstaunlicher

Konsequenz zum Drama und jede Volksentwicklung im besonderen zum religiösen Dogma drängt. Und wie früher der Gott das Unbewußte rechtfertigen sollte, so soll es nun die Philosophie aus natürlichen Ursachen erklären; und wie der Dichter den individuellen Konflikt überwindet, indem er ihn zu einem allgemeinen macht, so befreit sich der Philosoph von seinen Leiden, indem er die eigenen Schwächen mit Recht als im Wesen aller Menschen begründete aufzeigt und so die Erkenntnis des Menschlichen überhaupt fördert. Die philosophische Erkenntnis im besonderen wird so zum Versuch der Abwehr einer Verantwortung, einer Schuld, der Aufzeigung einer Notwendigkeit, der Aufhebung eines wohltätigen Wahnes, bis zu seiner Umwertung im wahren Sinne, in seinen Gegensatz. Dieser Wahn, der sich dem Erkenntnistrieb überall entgegenstellt und die Erforschung der Ursachen zu verhindern sucht, kann nur von jedem einzelnen durch eigene schmerzliche Erfahrungen überwunden werden. Aber der Erkenntnistrieb selbst ist auch nur ein Mittel, ein Wahn; er ist der Notausgang eines unterdrückten Triebes, dessen sublime Betätigung die Auslösung innerer Hemmungen, die Befriedigung des ursprünglich sexuell betonten Triebes als Endlust bewirkt, während der Freude an der Form die Vorlust entspringt. In diesem Sinne bezeichnet schon Plato den Eros als den philosophischen Zeugungstrieb. Der in der philosophischen Wissenschaft die höchsten Triumphe feiernde Forschungsdrang verrät seinen Zusammenhang mit dem kindlichen Forschungstrieb nach den großen Geheimnissen der Erwachsenen in seiner pathologischen Verzerrung, der Grübelsucht der Zwangsneurotiker, die auch sonst durch ihre überscharfe Intelligenz, ihr Interesse für übersinnliche Dinge und ihre ethischen Skrupel dem Typus des Philosophen nahe stehen; zugleich verraten sie auch die narzißtische Natur der Selbstbespiegelung des eigenen Denkens und dessen intensive Sexualisierung, die immer weiter weg vom ursprünglich sinnlichen Inhalt der Vorstellungen zur Lustbetonung der Denkoperationen selbst gelangt. Dem neurotischen Grübelzwang, der pathologischen Erklärungssucht, dem die Tatkraft lähmenden Zweifel der Zwangskranken entspricht die philosophische „Verwunderung“

über sonst unbeachtetes Geschehen, die logisch motivierte, pedantische Gedankenordnung nach dem Prinzip der Symmetrie, das strenge Kausalitätsbedürfnis, das sich mit Vorliebe an die unerforschbaren, von ewigen Zweifeln umwogten tiefsten Probleme des individuellen und kosmischen Daseins heftet. Die Systembildung, die als religiöse oder mythologische Fassade die Projektionen der individuellen Konfliktlösungen ins Kosmische erweitert, findet ihr gut verstandenes pathologisches Gegenstück in den Wahngebilden vieler Paranoiker, deren narzißtische Identifizierung mit Gott auf die Psychologie des Religionstifters ein Licht wirft, während der Zwangsneurotiker in seiner psychischen Struktur dem Philosophen nahesteht und der Hysteriker eine Karikatur des Künstlers darstellt. Allen diesen Typen, den normalen sowohl wie den abnormen, ist eine Abwendung von der gegebenen Wirklichkeit und ihren Forderungen nach Anpassung gemeinsam. Nur überwiegt bei der kulturell hochwertigen Gruppe der soziale Faktor, während die pathologischen Ausgänge der gleichen Konflikte in die antisozialen Bildungen durch ein Überwiegen des sexuellen Faktors bedingt scheinen. Allerdings schwankt die Welt oft lange vor der Anerkennung des Genies, da es weit bequemer und nicht schwierig ist, es zum Narren zu stempeln, anstatt seinen Fortschritt mitzumachen. Der äußerliche Gott mit seinem Lobe der Schöpfung: und siehe da, es war sehr gut, ist ein schwerer Irrtum gewesen, ein Ausdruck jener ungeheuerlichen „Umkehrung der Affekte" (Abwehr), mit der alle menschliche „Erkenntnis" einsetzt; und erst die Philosophie brachte es in vieltausendjähriger Arbeit endlich in Schopenhauer zur Umwertung aller psychischen Werte im Groben: des Menschen „Wille" ist der lange gesuchte Gott, der alles lenkt und leitet, und nun darf sich der Mensch vermessen, das Urteil über die Welt zu fällen: und siehe da, es war sehr schlecht.

Zu dieser pessimistischen Stellung gegenüber der Außenwelt hat aber der künstlerische Mensch mit seinen konstitutionell zur Anpassung wenig geeigneten dissoziierten Trieben am meisten Anlaß. Die Entstehung des Kunstwerkes auf der Höhe der Kultur ist — wie die Möglichkeit des Traumes und der Neurose — in einer Rück-

bildung (Regression der Libido) zu suchen, die konstitutionell begründet, durch „äußere oder innere Versagung“ (Freud) hervorgerufen wird. Der Anlaß zu einer solchen Störung ist gewöhnlich in frühzeitigen, meist mit den Eltern, Geschwistern oder Gespielen im Zusammenhang stehenden sexuellen Eindrücken zu suchen, die aber selbst wieder durch frühere Traumata bestimmt sind, die ja den ersten Anstoß zur Bevorzugung gewisser Triebe, die unterdrückt werden sollten, und zur Vernachlässigung anderer notwendiger Triebe geben. Diese Verkürzung verschafft den anfangs schon stärker libidinös betonten Trieben neue Sexualzuflüsse, so daß diese Triebe nun die Erlebnisse (Traumen), die sie zu ihrer Betätigung und weiteren Ausgestaltung brauchen, gleichsam suchen, sie an sich ziehen können. Diesen Trieben, deren weitere Betätigung durch die Verstärkung und abnormale Verschiebung der Lustempfindung möglich ist, wird nun, im allgemeinen unter dem Ansturm der organisch bedingten Entwicklung der Fortpflanzungsfähigkeit (Pubertät), die die Konzentration des größten Teiles der gesamten Sexualität gebieterisch fordert, oder infolge späterer innerer Erlebnisse, nach heftiger Gegenwehr ein Teil ihrer Sexualprämie entzogen: die Triebe werden abgeschwächt, sublimiert und können, wenn die Verdrängung in einem gewissen labilen Stadium stehen bleibt, sich als Kunsttriebe betätigen. Der Grad der Sublimierungsfähigkeit hängt von der Stärke der früheren sexuellen Betonung ab, so daß die ausgebreitetste infantile Betätigung der „Perversionen“, bei den sonstigen Bedingungen, am ehesten in Neurose umschlägt. So wie nun die „Neurose sozusagen das Negativ der Perversion ist“ (Freud), so ist vermutlich jeder Grad von Sublimierung das Negativ der früheren sexuellen Überbetonung.

Die Sublimierung stellt entweder eine direkte Fortsetzung der ursprünglichen Triebbetätigung auf einer sozial höherwertigen Stufe dar oder eine durch Triebumkehrung (Reaktionsbildung) geschaffene Hemmung gegen die eigentliche Triebäußerung, wie überhaupt nur auf zwei Arten, durch Anerkennung der Triebe oder durch bewußte Beherrschung, ein Abfinden mit ihnen ermöglicht wird. So kann etwa ein ursprünglich grausames Kind, das sich an Tierquälereien

sadistisch befriedigte, später Metzger oder passionierter Jäger werden, und damit die alte Triebbetätigung und -befriedigung in wenig modifizierter, wenn auch sozial nützlicher Weise fortsetzen; es kann aber auch einen Beruf wählen, der ihm dies im Dienste höherer intellektueller und wissenschaftlicher Interessen gestattet, und etwa als Naturforscher die Vivisektion mit besonderem Interesse betreiben, oder als Chirurg der Wissenschaft und seinen Mitmenschen wertvolle Dienste leisten; in einem weiteren Fall kann die allzu mächtige Triebregung intensiver Verdrängung verfallen und auf dem Wege der Reaktionsbildung in humanitären und ethischen Betätigungen Befriedigung suchen, die dem ursprünglichen Triebziele entgegengesetzt sind. Schließlich sind bei Verstärkung der ursprünglichen Triebanlage im Laufe der Reifung und mangelnder Ausbildung von Hemmungen die antisozialen Ausgänge in Perversion (Sadismus) und Verbrechen (Messerheld) möglich, wie anderseits eine allzu intensive Verdrängung zum mißglückten Ausgang in die gleichfalls asoziale (Zwangs-) Neurose führen kann. Wie gewisse Ausgangsmöglichkeiten dieser Entwicklung unzweideutig verraten, scheint eine der Grundvoraussetzungen für die spätere Sublimierung eines Triebes seine ursprünglich übermäßige (archaische) Libidobetonung zu sein, die durch das kulturelle Milieu am restlosen Ausleben gehindert ist. Deswegen muß der Neurotiker besonders starke Hemmungen und Reaktionsbildungen in seinem Innern aufrichten, um diese Triebregungen in Schach zu halten, die der sozial oder künstlerisch hochstehende Kulturmensch auf dem Wege der Sublimierung bewältigt. Die Hemmungslosigkeit seines Trieblebens, die den Künstler lange Zeiten hindurch aus der sozialen Gemeinschaft ausschloß, findet in dieser archaischen Triebkonstitution ihre Erklärung. In dem zu so verschiedenartigen Ausgängen führenden Prozeß der Verdrängung und Sublimierung bleibt der Künstler, grob ausgedrückt, zwischen Perversion und Neurose stehen; die Abweichungen, Übergänge und Mischbildungen sind jedoch auch hier wieder unzählige, ja sie bilden die Regel.

Von besonderer Bedeutung für die künstlerische Betätigung scheint

die partielle Verdrängung, beziehungsweise Sublimierung zu sein, bei der die Leistungsfähigkeit des sublimierten Triebanteils von den Befriedigungsmöglichkeiten und Schicksalen des nicht sublimierbaren Anteils abhängig bleibt und von diesem gespeist wird. Diese mannigfachen Verschiedenheiten des Ausgangs ergeben dann die Mannigfaltigkeit in den Produktionsbedingungen der verschiedenen Künstlertypen. So kann sich bei einem Individuum neben der ziemlich normalen Geschlechtlichkeit eine der Perversionsneigungen erhalten und aus diesem Konflikt künstlerisches Schaffen resultieren, zu dem gelegentlich Neurose hinzutreten kann. Oder es gelingt, die Perversion aus dem Kampfe der Pubertät ziemlich ungeschwächt zu retten und weiter zu betätigen, wodurch den anderen Trieben, darunter dem der Fortpflanzung, Libido entzogen wird, so daß sich nun diese Triebe sublimieren.

Die Ablenkung der Sexualität von dem bevorzugten Trieb macht sich als Unlust fühlbar, die sich nun sowohl gegen den nicht mehr natürlichen und deshalb verpönten Trieb (Perversion), als auch gegen den geforderten, die normale Geschlechtlichkeit, richtet. Der im allgemeinen schwache Fortpflanzungstrieb aber gibt sich, je nach dem Grade der Betonung, als Abneigung gegen das andere Geschlecht oder als Scheu davor kund. In diesem Konflikt der Ablehnung unvereinbarer Triebe, die sich gesondert durchsetzen wollen, kann sich als Kompromiß das künstlerische Schaffen, als Ersatz der Libidobefriedigung des Individuums ergeben; denn die Unterdrückung eines Triebes bedingt seine Sublimierung; er schafft sich einen konventionellen Ersatz: das Unbewußte tritt verkleidet ins Bewußtsein. Deswegen nun ist im Künstler so vieles früher bewußt als im Volke und aus diesem Grunde steht der Künstler auch dem Paranoiker sehr nahe; denn „in der Paranoia drängt sich ebenso vielerlei zum Bewußtsein durch, was wir bei Normalen und Neurotikern erst durch die Psychoanalyse als im Bewußtsein vorhanden nachweisen", und „es ist bemerkenswert, aber nicht unverständlich, wenn der identische Inhalt uns auch als Realität in den Veranstaltungen Perverser zur Befriedigung ihrer Gelüste entgegentritt". Der Paranoiker „sieht

schärfer als das normale Denkvermögen", aber er unterscheidet sich dadurch vom Künstler, daß „die Verschiebung des so erkannten Sachverhaltes auf andere, seine Erkenntnis wertlos macht".[1]

Das Schaffen des Künstlers wurzelt zutiefst auch im Leiden, es ist bedingt durch das Entstehen von Konflikten in seinem Innern, deren er mit den normalen Mitteln nicht Herr werden kann. Aber er unterscheidet sich vom Neurotiker in gleicher Weise wie vom Normalen dadurch, daß er imstande ist, die Äußerungen seiner persönlichen Konflikte durch eigenartige Bearbeitung in eine Form zu bringen, die sie für die anderen mitgenießbar macht, ohne daß dabei ihre Herkunft aus den verdrängten allgemein-menschlichen Quellen zu offenkundig wirke. Die eigentliche Leistung vollbringt er also mittels der künstlerischen Technik in der Formgebung der unbewußten Phantasien, die, durch den Prozeß der Verdrängung unlustvoll geworden, in der Kunst eine sublimere Art der Befriedigung und des Lustgewinnes finden und gewähren. Die Entladung der Affekte in diese Form (Stoff, System, Dogma), sowie die übergroße Sorgfalt, die der Künstler auf die Anordnung des Ganzen sowie auf manche unwichtige Einzelheiten verwendet, sind Verschiebungen der psychischen Intensität, deren sich der Vorlustmechanismus bedient. „Die Vorstellungsinhalte haben Verschiebungen und Ersetzungen erfahren, während die Affekte unverrückt geblieben sind."[2] *(What's Hecuba to him, or he to Hecuba, that he should weep for her?)*

Werden aber die Affekte durch äußerste Sexualablehnung ganz von den unerträglichen Vorstellungen abgelöst, so entsteht die Neurose. Jede nervöse Erkrankung wird verursacht durch „Psychisches", das wieder zu seinem Ursprung, zum „Physischen" zurück will. Bei der ausgeprägtesten Form der Psychoneurosen, bei der Hysterie, fährt es, gleichsam zur Rache, auf falschen Wegen in den Körper: die Affekte werden konvertiert und verursachen Störungen. Im Hysteriker trifft die stärkste, vielseitigste Libido mit der inten-

1) Die Bemerkungen über den Paranoiker sind Freuds „Psychopathologie des Alltagslebens" entnommen.

2) Ähnlich wie im Traum.

sivsten Sexualablehnung, den höchsten Widerständen, zusammen; in ihm berühren sich gleichsam die beiden Pole der Kultur und aus diesem Aufeinanderprall gehen als Kompromiß die Krankheitssymptome hervor. Der Neurotiker empfindet den Konflikt zwischen der ersten und zweiten Natur in seiner ganzen kulturellen Wucht als einen persönlichen Zwiespalt, dem seine psychischen Kräfte natürlich nicht gewachsen sind; er weiß sich nur dadurch zu helfen, daß er den Konflikt überhaupt abzuleugnen, die Wahrnehmung aus dem Bewußtsein zu verdrängen sucht. Der Neurotiker will, wenn man so sagen darf, das Peinliche verdauen, der Künstler speit es aus, der Träumer schwitzt es aus.

Der Weg, auf dem der Künstler zu dieser eruptiven Entladung kommt, läßt sich ein Stück weit von den unbewußten Phantasien über die Inspiration bis zum eigentlichen künstlerischen Einfall verfolgen. Die Bedeutung der im künstlerischen Schaffen gipfelnden Phantasietätigkeit für unser gesamtes psychisches Leben läßt sich auf Grund der ökonomischen Betrachtungsweise der Psychoanalyse folgendermaßen kennzeichnen: Die Phantasie dient ihrer Genese nach dazu, den infolge der äußeren Not in der Realität nicht mehr erreichbaren Lustquellen im Innern eine gesicherte Zufluchtstätte zu schaffen, in der sie sich ungestraft befriedigen können. In der Ausgestaltung und Ausnützung dieser „Schonung" hat es der Mensch schließlich so weit gebracht, daß ihm diese psychische Realität die eigentliche in weitgehendem Maße zu ersetzen vermag. Darin liegt aber auch eine gefährliche Verlockung zur gänzlichen Abwendung von der Außenwelt und von den in ihr zu überwindenden Schwierigkeiten, welche dann eben bewirkt, daß die Neurotiker oft für das wirkliche Leben unbrauchbar werden.[1] Der Künstler dagegen vermag einen glücklichen Ausweg aus der nach beiden Seiten hin unbefriedigenden Lösung zu finden, indem er seine Phantasievorstellung in einem bestimmten Material so abzubilden und nach außen zu stellen imstande ist, daß dieses „Zwischenreich" zwischen Wirklichkeit und Phantasie, wie Freud die Kunst einmal genannt

1) „Ein vollkommener und großer Künstler ist in alle Ewigkeit von dem ‚Realen', dem Wirklichen abgetrennt." Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse.

hat, die Genußmöglichkeiten beider Welten, der äußeren und der inneren, in der weitestgehenden Weise gestattet. Will man sich als Laie wenigstens ein annähernd zutreffendes Bild dieser Tätigkeit machen, so ist man auf die verwandten seelischen Leistungen des kindlichen Spieles angewiesen, das in der „Tagträumen" oder kurzweg „Phantasieren" genannten Überschätzung der psychischen Realität durch den normalen Erwachsenen seine Fortsetzung findet. Wie der Dichter, den wir als reinsten Typus des „phantasierenden" Künstlers stets vor Augen haben, vom infantilen Spiel zu dem die Erwachsenen in ähnlicher Weise befriedigenden „Schauspiel" kommt und in welcher Weise er den egozentrischen Tagtraum zum spannenden Roman umformt, lehrt das einer ästhetischen Betrachtungsweise zugängliche Studium seiner technischen Mittel sowie der Absichten, die er damit erreichen will. Die Kunst, die, wie bereits angedeutet wurde, sehr früh deutliche Tendenzen zeigte, ist zwar allmählich aus einem Mittel soweit zum Selbstzweck *(l'art pour l'art)* geworden, daß man die Rangordnung der Kunstwerke von ihrer Tendenzlosigkeit abhängig gemacht hat. Aber eben in der Form scheinen ihre untergegangenen Tendenzen und Inhalte einen, wenn auch unkenntlich gewordenen Niederschlag gefunden zu haben.[1]

Der psychische Prozeß von den wirklichkeitsabgewendeten Phantasieproduktionen zu ihrem wirklichkeitsersetzenden Abbild im vollendeten Kunstwerk führt, soweit er sich auf die innere Leistung beschränkt und die vom jeweiligen Material abhängigen technischen Mittel außer acht läßt, über die Inspiration zum Einfall, dessen Mechanismus sich aus der Triebverdrängung ableiten läßt: Die ungenügend unterdrückten Triebe suchen sich immer wieder gegen die, durch die organische Entwicklung bedingte, Zusammenfassung einzeln durchzusetzen. Ihre Ersatzbildungen müssen daher im Bewußtsein, das den Kampf dieser Triebe deutlich widerspiegelt, stets durch eine starke Aufmerksamkeitsbesetzung bewacht sein, und nur zeitweilig konventionelle Befriedigungen erfahren. Da die Libidobesetzungen beim

1) Siehe jetzt auch des Verf.: Das Trauma der Geburt (1924), Abschnitt: „Die künstlerische Sublimierung."

„Abnormalen" erheblich schwanken, so geht auch das Bewußtsein fortwährend aufs neue als Kompromiß hervor und damit wechselt auch die Aufmerksamkeitsbesetzung unaufhörlich, so daß in einem Moment der Passivität (Inspiration — nach Analogie der Passivitätszustände des Schlafes und der Halluzination bei Traum und Neurose —) die unterdrückten Triebe wirksam werden können. Gelingt es nun einem oder mehreren von ihnen, ihre bewußten Ersatzbildungen, die Vorstellungen, für einen Augenblick zu bewältigen, so ergibt sich als charakteristische Äußerung dieser Überrumplung die Arbeit der Verdichtung, die bei allen seelischen Produktionen eine Hauptrolle spielt und als deren Paradigma der Mechanismus des Einfalls gelten kann. Die unterdrückten Triebe (das Unbewußte) haben die Tendenz, sich in ihrer vollen Stärke durchzusetzen. Diese Art der Betätigung ist ihnen aber meist verwehrt, da sie in der Regel bis zu einem hohen Grade auf das Normale dressiert sind, so daß ihre Befriedigung Unlust hervorrufen würde, die nun dem Verlangen selbst anzuhaften scheint. Die Triebe befinden sich immer in einer Spannung: sie sind bestrebt, das Bewußtsein aufzuheben, das ja nur ein Notbehelf für ihre Befriedigung, gleichsam ein Vorposten ist, der mit Hilfe der Sinnesorgane konventionelle Befriedigungen ausfindig machen soll; sie wollen sich selbst an die Stelle des Bewußtseins setzen. Sie ziehen daher alles an sich, was vom Bewußtsein her der Verdrängung unterliegt, die den extremsten Gegensatz zur Aufmerksamkeit darstellt, und verwenden dieses Material zu ihrer eigenen Verstärkung. Wird nun in einem Moment des steten Bewußtseinswechsels, der durch die Ungebärdigkeit weniger Triebe bedingt ist, die Aufmerksamkeitsbesetzung ungleich inhaltsreicherer Vorstellungsreihen vermindert, so wirkt das ähnlich wie eine schwache Verdrängung, und das Unbewußte absorbiert diese Vorstellungskomplexe. Da sie aber nicht wirklich verdrängt werden, sondern als Ersatz der Triebe noch weiter im Bewußtsein funktionieren sollen, so sucht der Rest der Aufmerksamkeit das Versehen sofort wieder gutzumachen, indem diese Vorstellungen nun überstark besetzt werden, um sie auf diese Weise wieder „dem Unbewußten" zu entreißen. Die Vorstel-

lungen, durch das Unbewußte modifiziert, schnellen wieder ins Bewußtsein zurück: der Einfall ist da, hinter dessen Form, deren Gefälligkeit die Vorlust erweckt, sich unbewußte Regungen befriedigen, die die Aufhebung innerer Hemmungen, die Endlust, bewirken.

Beim normalen Kulturmenschen sind die perversen Triebe durch die Jahrtausende währende Entwicklung zur Monosexualität und durch die kulturelle Tätigkeit in genügender Weise unterdrückt und sublimiert; der Kulturmensch hat Intelligenz, Tugend und Charakter, aber auch bei ihm bleibt die Psyche unbewußter Regungen und Äußerungen fähig; bei ihm ist jedoch die im Schlafe erfolgende Aufhebung der Aufmerksamkeit erforderlich, damit sich diese Regungen hervorwagen, die sich — wie alles Unbewußte — von vorbewußten Wünschen decken lassen müssen. Diese Wünsche werden dann mittels des eigentümlichen Kompromißmechanismus auf versteckte Weise erfüllt, das heißt, sie werden wieder unbewußt gemacht, die ihnen anhaftenden Affekte aber werden abgeführt. Also nicht nur die Befriedigung der Triebe selbst ist im Traum meist unkenntlich, sondern auch bewußte, aber von der Konvention verpönte Wünsche finden nur verhüllt ihre Erfüllung; denn die „Konvention" ist im kulturell angepaßten Individuum bereits an die Stelle der Natur getreten. Der Traum des Normalen ist nur ein Echo jener harten psychischen Kämpfe, deren Führer im Neurotiker noch unversöhnlich gegeneinander wüten, während sie im Künstler Waffenstillstand auf unbestimmte Zeit schließen. Der Künstler vermag es noch, sich in friedlicher Weise durch ein Kompromiß zu helfen: er projiziert den Konflikt aus seinem Innern in das Werk, in eine Form, die rein ästhetisch (konventionell) betrachtet schon Gefallen erregt (Ablenkung) und an sich schon sinnvoll ist; die nicht erst durch eine Deutung Bedeutung gewinnt und die durch die Vorlust der Form die Aufhebung innerer Hemmungen als Endlust bewirkt. Was das Kunstwerk vor dem Traum voraus hat, ist der ordnenden und systemisierenden Mitwirkung des Bewußtseins zuzuschreiben. Der Psychoneurotiker aber will sich auf dem Wege des Unbewußten (Regression) von den „Widerständen" befreien, er will den Konflikt, anstatt ihn

friedlich beizulegen, fliehen, was ihm natürlich mißlingen muß. Der Künstler kann sich also von den peinlichen Empfindungen befreien, wenn sie ihn bedrängen, zum Unterschiede vom Neurotiker, der es nicht kann, aber will, und vom Träumer, der es geschehen läßt. Den Künstler unterscheidet also nur ein eigenartig abgestimmtes Verhältnis der psychischen Kräfte gegeneinander, eine Art Willenskraft, vom Träumer und vom Neurotiker. Daher kommt es, daß meist der Mann, in dem von Natur aus die Aktivität vorherrscht, zum Künstler wird, während das Weib unter sonst gleichen Bedingungen der Hysterie verfällt; aber auch zum Kulturmanne gehört ein bedeutendes, jedoch genau abgetöntes Maß von Sexualverdrängung, auf deren Kosten er seine normale Sexualität ermöglicht und daneben noch seine Kultur bestreitet. — Der Neurotiker ist sozusagen ein verweiblichter Künstler, der Künstler ist ein vermännlichter Neurotiker, der seine Kur unbewußt selbst erfunden hat, dessen Natur sich, immer stärker bedrängt, nicht mehr anders zu helfen weiß. Beim Normalen gelingt es dem unterdrückten Material, sich im Traume durchzusetzen; dann schafft es sich in den Tagträumen (Phantasien) eine geeignete Befriedigung, bis es den Menschen, bei Störung des Gleichgewichts der Triebe, zum Kunstgenusse drängt, wo er mit sicherem Instinkt alsbald seine Kur ausgewittert hat: so wird er langsam auf das eigene Schaffen vorbereitet, das sich gewissermaßen bei ungenügendem Erfolg der versuchten Heilmittel einstellt; er erkennt dann intuitiv das Wesen der großen Künstler, deren Werke ihn anzogen, und sagt sich unbewußt: wenn sie sich durch ihre Werke geheilt haben, so kann ich mich auf ähnliche Weise kurieren: er wird selbst Künstler auf dem Wege der Identifizierung. Das Werden des Künstlers erfolgt also durch „Aneignung auf Grund des gleichen ätiologischen Anspruches und bezieht sich auf ein im Unbewußten verbleibendes Gemeinsames“[1] zwischen den Künstlern, ähnlich wie beim Neurotiker das verdrängte Material mit Hilfe des Bewußtseins immer auf der Lauer nach einem Anlasse ist, an

1) Es ist derselbe Mechanismus, mit dem nach Freud der Hysteriker die Erlebnisse anderer Personen in seinen Symptomen ausdrückt (vgl. S. 54).

dem es sich entladen kann. Der Neurotiker ahmt vieles nach, was er von anderen nervösen Kranken hört oder sieht, weil er fühlt, daß es auch ihm Erleichterung schaffen wird. Bleibt der Künstler, statt den dynamischen Weg der Aneignung zu betreten, auf dem der unbewußten Imitation stecken, so entstehen, je nach dem Geschick dieser Nachahmung, die Werke minderen Ranges. Dem echten Künstler aber täuscht die Natur durch einen Wahn seine hohe Berufung vor und entlockt ihm, indem sie seiner Ruhmsucht und seinem Ehrgeize schmeichelt, den Krankheitskeim im Werke. Der diesem „Wahn" entspringende Glaube jedes bedeutenden Künstlers, daß seine Kunst die höchste sei, ist zum Schaffen unbedingt notwendig und eine Steigerung der bei der analytischen Kur erforderlichen Unterdrückung der Selbstkritik, ein Nichtbeachten alles Fremden, eine geistige Blindheit für alles Äußere, ein Hinhorchen auf die Stimmen des Innern, kurz eine Wirkung der automatischen Arbeitsweise des Unbewußten. Diese Selbstüberschätzung der eigenen künstlerischen Leistung wurzelt letzten Endes in dem übermäßig betonten Narzißmus, der dem Künstler in so hervorstechendem Maße eignet, daß er zu dessen Charakterzügen gerechnet wird. Die scheinbare Vernachlässigung des Äußern und der Persönlichkeit bei manchen Künstlertypen ist nur narzißtische Maske, die der Verschiebung der Selbstüberschätzung von der Person auf das Werk dient. Der Künstler überschätzt dann seine Leistung, d. i. einen Teil seines Selbst, wie er ursprünglich sein ganzes Selbst narzißtisch überwertet. In dieser scheinbaren Zurückstellung der Person gegen das Werk, die Nietzsche in die mütterliche Formel faßt: „Trachte ich denn nach meinem Glücke, ich trachte nach meinem Werke", liegt das Wesentliche dessen beschlossen, was wir als „Wahn" des Künstlers bezeichnet haben. Dementsprechend strebt der Künstler bewußt auch nicht die (ihm doch so schmeichelhafte) Anerkennung seiner Person an, sondern die Anerkennung des Werkes, da er nur auf dem Umweg über dieses all das zu gewinnen vermag, was das Leben dem zugreifenden Tatmenschen nicht zu versagen pflegt. Aber der Künstler wirbt nicht nur mit anderen Mitteln und auf dem Umweg

über sein Werk um Ruhm und Liebe, den beiden Hauptzielen menschlichen Strebens, sondern er wirbt letzten Endes auch um eine andere Art von Ruhm und eine andere Art von Liebe wie der begabte Durchschnittsmensch. Die Liebe, um die er wirbt, geht nicht auf Hingabe des Objekts an seine Person, sondern auf Bewunderung seiner Person (oder des Werkes) durch das Objekt aus: sie verlangt nicht Befriedigung der Objektlibido, sondern der narzißtischen Libido. Ebenso strebt aber seine Ruhmsucht nicht bloß in banaler Weise Befriedigung der Eitelkeit und Selbstsucht, sondern gleichfalls der narzißtischen Selbstliebe an, die normalerweise in dem an sich hochgradig narzißtischen Kinde ihre vollkommenste Erfüllung und sogar eine Art von Unsterblichkeit des eigenen Ichs findet. In diesem Sinne ist auch der nicht auf flüchtige Ehrungen, sondern auf ewige Fortdauer bedachte Ruhm des künstlerischen Ehrgeizes exquisit narzißtisch und die landläufige Anschauung, daß der Künstler sein Werk als eine Art psychisches Kind austrage, gebäre und einschätze, gewinnt im Zusammenhang mit der eigenartigen seelischen Schöpferkraft des Künstlers eine tiefere und aufschlußreichere Bedeutung, wie sie anderseits auch ein Licht auf die künstlerische Unfruchtbarkeit der Frau wirft.[1] „Keuschheit ist bloß die Ökonomie eines Künstlers. Es ist ein und dieselbe Kraft, die man in der Kunstkonzeption und die man im geschlechtlichen Aktus ausgibt. Es gibt nur eine Art Kraft.“ (Nietzsche: Fragment zur „Physiologie der Kunst“.) In ähnlicher Weise hatte bereits W. v. Humboldt (1795) in Schillers „Horen“ das geistige Schaffen als feinere Blüte der physischen Zeugung aufgefaßt.[2] Daß der große Künstler, trotz seiner

1) Siehe auch die Auffassung in des Verfassers Buch: „Das Trauma der Geburt.“

2) Siehe die Neuausgabe von Wilhelm v. Humboldts Aufsätzen „Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur“ und „Über die männliche und weibliche Form“ von Dr. Fritz Giese in „Neudrucke zur Psychologie“, Bd. I, Langensalza 1917. In der Einführung weist der Herausgeber auf andere Abhandlungen Humboldts hin, die über die Horenaufsätze, welche mit der Erweiterung des landläufigen Geschlechtsbegriffes beginnen, hinausgehen und Spuren einer großzügigen Psychologie verraten:

erotischen Freiheit und Zügellosigkeit, ja vielleicht gerade ihretwegen in der wirklichen Liebe meist versagt, ist ja aus den Biographien genugsam bekannt, wenngleich man der Meinung zuneigt, daß der Künstler aus unglücklicher Liebe produziere (Dante, Petrarca), während er in Wahrheit produziert, weil ihn infolge seiner narzißtischen Konstitution die reale Liebe und ihre Ziele niemals befriedigen können.[1] Daß die Liebe den Hauptgegenstand der Kunst, namentlich der gesamten Dichtkunst bildet, beweist nur um so deutlicher, daß der Künstler im Leben mit ihr nicht fertig geworden ist, besonders, wenn man die in der Stoffwahl (Inzestthema) und in der Darstellungsform angehäuften Widerstände in Betracht zieht, die die Dichter nicht müde werden, gleichsam wie zur Rechtfertigung ihrer subjektiven Unfähigkeit zur Liebe immer wieder als äußere Schwierigkeiten (Zwist der Eltern: Romeo) zu beschreiben. Der Glaube, in künstlerischer Hinsicht über den Vorgänger hinausgegangen zu sein, der nur in Beziehung auf das Fortschreiten im Bewußtsein gerechtfertigt wäre, ist eine im Unbewußten sich abspielende Abwehr der Ahnung, daß sein Werk auch eine Kur sei. Mit diesem Glauben hängt der Wunsch des Künstlers, sein Werk anerkannt zu sehen, innig zusammen: er ist der unbewußte Zwang, seinen „Glauben" allgemein bestätigt und dadurch den Wahn aufgehoben zu sehen; das muß aber vom Empfangenden geschehen und ist gleichsam der Gegendienst, den der Künstler von denen fordert, die sich mit seinem Werke kurieren wollen. Auch hat der in gewissem Sinne unver-

„Ein Lebensgrundtrieb lebt dort in jeder Individualität und dieser ‚Trieb' in seinen Modifikationen ist Basis aller Differenzen nach Nationen wie Individuen. Die Verschiedenheit des Lebenstriebes, die Modifikationen seines Sichbahnbrechens im Dasein des Subjektes: das gibt die charakteristischen Unterschiede der lebenden Wesen." — „Hier ist der Ansatz einer Kulturpsychologie großen Stils gegeben, und daß diese Kulturpsychologie gerade am Erotischen zu beginnen scheint, daß sich anderseits psychologische Teilbeobachtungen, wie die des Geschlechtsunterschiedes, zu solch allgemeinen Gesellschaftsfaktoren im Geiste Humboldts ausarbeiteten, ist auch heute noch eine Anregung, ja eine unerfüllte Aufgabe."

1) Man vergleiche dazu die verschiedenen psychographischen Arbeiten aus der psychoanalytischen Schule.

schämte Mitteilungs- (Enthüllungs-) trieb des Künstlers viel Gemeinsames mit der Beichte und der Absolution (Religionsstifter).

Die Wirkung des Kunstwerkes ist beim Empfangenden ähnlich wie beim Schaffenden, nur erfolgt sie in umgekehrter Weise. Das Kunstwerk bietet dem „Unproduktiven" die Möglichkeit, ohne bedeutenden Aufwand überschüssige Erregungssummen abzuführen; denn die zur Aufhebung der inneren Hemmungen erforderliche psychische Arbeit mußte der Künstler für sich und die Empfangenden leisten. Der Genießende imaginiert sich dann, von der Form verlockt, an die Stelle des Künstlers (Mitschaffen), was ihm leicht gelingt, denn der Empfänger liebt nur das Kunstwerk, das die Erfüllung seiner eigenen Wünsche widerspiegelt, das er beinahe selbst gemacht haben könnte. Der Aufwand, den er nun dazu macht, wird überflüssig und irgendwie (Lob, Beifall, Bewunderung, Begeisterung) abgeführt. Auf diesem mühelosen Abreagieren der „Affekte" beruht der größte Teil der Lustwirkung des Kunstwerkes und auch die Verehrung für den Künstler stammt zum Teil aus dieser Quelle. Die Besetzung, die beim Künstler durch die Aufhebung seiner inneren Hemmungen frei wird, ist nicht so groß wie beim Empfangenden, weil die Unterdrückungen im Künstler nicht so stark sind; überdies muß er den größten Teil dieser Besetzungsenergie zur Aufhebung dieser Hemmungen selbst verwenden, weshalb das Schaffen des Künstlers immer etwas schmerzlich Zwangvolles an sich hat; ein kleiner Teil aber wird überflüssig und hat die Aufgabe, als Vorlust die Fortsetzung der Produktion zu ermöglichen. Die ästhetische Lust ist nämlich sowohl beim Künstler als auch beim Empfänger nur Vorlust, die die eigentliche Lustquelle verdeckt, den Effekt daraus aber sichert und verstärkt. Jedes Kunstwerk ist, ebenso wie „der Traum und alle psychoneurotischen Symptome, die verkleidete Erfüllung eines unterdrückten, verdrängten Wunsches" (Freud); und die Wünsche sind es ja auch, die das ideale Moment des Kunstwerkes ausmachen.

Die Differenzierung der Einzelkünste mit der Entwicklung der Kultur ist hauptsächlich der besonderen infantilen Betonung und unvollkommenen Sexualverdrängung der — den einzelnen Sinnesorganen

neben ihrer biologischen Funktion zugestandenen — erogenen Zuschüsse zuzuschreiben. So wird sich beim Maler eine — stark sublimierte — übermäßige libidinöse Betonung des Schautriebes (Sehlust) in der frühesten Kindheit, beim Bildhauer auch noch eine solche der Tastempfindung (Bemächtigungstrieb), von der ja „in letzter Linie das Sehen abgeleitet ist“[1] und beim Musiker eine solche der Gehörsempfindung nachweisen lassen. Die bildenden Künste verraten ihren Zusammenhang mit dem Narzißmus auch noch deutlich in ihrem Objekt, das lange Zeiten hindurch ausschließlich der menschliche Körper in seiner Schönheit und idealisierten Form bildete. Der Dichter steht mit seinem „psychischen“ Narzißmus außer und über dieser Gruppe von Künstlern; er trägt auch seinen Namen von der Tätigkeit, die das Wesen aller Kunst ausmacht, denn jeder Künstler „dichtet“, auch der Träumer und der Neurotiker dichten, aber im „Dichterwerk“ hat diese Arbeit den Hauptanteil und tritt in ihrer höchsten Vollendung hervor. Des Dichters Kunst entspringt labilen Verdrängungen und tendiert daher zur „Aktivität“, die im Dramatiker ihre höchste künstlerische Form erreicht, während sie im Schauspieler primitiver hervortritt und in der Hysterie ganz durchbricht. Das Drama repräsentiert die unmittelbarste Art der Darstellung; es nähert sich damit am meisten der Traumform und grenzt auch schon nahe an die Aktion des hysterischen Anfalles. Es enthält alle anderen Künste in sich vereinigt und verbindet sie zu einem Ganzen. Im Dichter ist auch die Kunst nicht mehr so sehr Sache der Technik, wie beim bildenden Künstler, sondern sie ist unmittelbarer und geht auch automatischer vor sich, da sich das Unbewußte zu seinem Ausdruck der Fähigkeiten bedient, die allen Menschen, nur nicht in solchem Grade, zu eigen sind. Im Musiker ist zwar eine besonders hohe Verdrängung erreicht, aber das Unbewußte gibt sich in einer höchst mittelbaren Sprache kund; in der Musik ist mehr *τέχνη* als in der Dichtkunst, dafür steht sie aber dem Unbewußten im Gefühlsinhalt um so viel näher. Beim Dichter arbeitet das Unbewußte ganz spontan, gleichsam aus sich selbst heraus, während es bei den anderen

1) Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie.

Künstlern (aber auch beim „Versemacher") erst einer besonderen Formverlockung (Fertigkeit) bedarf, um die unbewußten Spannungen auszulösen. Eine ähnliche Formverlockung besorgt aber auch die Wirkung beim Empfangenden.

In der höchsten Form der Dichtkunst, in der Tragödie, werden die Affekte abreagiert, indem sich der Zuschauer mit dem Handelnden identifiziert und so mittelbar mit dem Dichter, der ja seine Affekte durch denselben Vorgang entlud. Die beim Zuschauer automatisch ausgelöste Wirkung imaginiert sich die entsprechende Ursache: der Empfangende lebt die betreffenden Momente der Handlung mit; aber er schnellt sofort wieder in seine rein ästhetische Reserve zurück, wo er erleichtert aufatmet — denn den drückenden Affekt ist er schon los geworden, — daß es nur die Phantasiegestalt des Helden sei, die leide. Die Überbrückung dieses Gegensatzes von Schein und Sein ist in jeder Kunstgattung verschieden und das Kunstwerk gilt als um so vollkommener, je größer der Grad der Täuschung ist. Im Traume glaubt der Träumer an die unmittelbare Realität der Vorgänge und daß der Geisteskranke seine Wahnbildungen an die Stelle der Wirklichkeit setzt, ist bekannt. Aber auch wenn wir die unmittelbaren Vorläufer der Poesie, die Mythen, ins Auge fassen, finden wir dasselbe Phänomen. Daß die Dichtkunst für uns dasselbe nicht mehr voll zu leisten vermag, bedeutet ein Absinken ihrer Funktion, dem ihre mindere Geltung innerhalb unseres sozialen Lebens entspricht; daß sie dazu doch noch teilweise imstande ist, macht sie zur letzten und stärksten Trösterin der Menschheit, der der Zugang zu den alten, verschütteten Lustquellen immer schwieriger wird.

Aber schließlich hat ja die „Phantasiegestalt" des dramatischen Helden ihr wirkliches Korrelat im Künstler selbst, der sich in seinem Helden idealisiert; was an Fehlern und Schwächen im Künstler ist, das fügt er den personifizierten Widerständen hinzu (Bösewicht).[1] Die Lust am Untergange des Helden, an seinem „Tode", auf der das tragische Mitleiden ruht, ist, wie bereits Nietzsche erkannt hat, eine

1) Timon (V, I) *(to the poet): wilt thou whip thine own faults in other men?*

verfeinerte, sublimierte Form des sadistischen Grausamkeitstriebes, der namentlich in seinen Verdrängungsformen eine wichtige Triebquelle für das künstlerische Schaffen jeder Art liefert und in der ursprünglichen Form der Tragödie, den blutigen dionysischen Kulten, offen als Wurzel der späteren Tragödie zutage liegt. Aber auf dem sublimen Hintergrund der künstlerischen Scheinwelt wird der „Tod" des Helden weder vom Zuschauer noch vom Künstler als „Sterben" empfunden; denn wie alle Personen des Dramas Verkörperungen einzelner psychischer Mächte des Künstlers sind, so ist der Held die Personifikation des Schauplatzes dieses Kräftespieles selbst. Sind nun die einzelnen Wünsche erfüllt, so fließen die dadurch frei werdenden Energiebesetzungen ab und machen neuen Erscheinungen (Wünschen) Platz: der Held ist gestorben; sein „Tod" ist also die Sichtbarkeit der Wunscherfüllung in ihrer höchsten Form, gleichsam ein Symbol für die Befriedigung des Triebes. Die Lust ist am besten mit dem Erwachen aus einem schweren Traum oder mit dem Freudegefühl nach der Genesung von einer Krankheit (Wiedergeburt) vergleichbar. Die Komödie macht dieses Lustgefühl nicht nur in gewissen Momenten für die einzelnen Zuschauer fühlbar, wie die Tragödie, sondern sie bekräftigt, als eine Übertreibung der Tragödie (Satyrspiel), die dort sich einstellende Befriedigung, indem sie das Freudegefühl (Freude: ein siegreicher Wunsch) dauernd auslöst, zugleich aber durchblicken läßt, daß alle Wunscherfüllung nur ein Kompromiß, nur illusorisch ist, was besonders in der Überlegenheit des Humors zutage tritt.

Der Empfangende bedarf der Vermittlung des Schauspielers, um sich an die Stelle des Dichters imaginieren zu können, ähnlich wie der Musiker der Form wegen eines Vermittlers, und wie die Religion ihres Inhaltes wegen der Vermittlung des Priesters bedarf. Der Schauspieler ist unter allen Künstlern in psychologischer Beziehung der interessanteste, weil er gleichsam den Urtypus des künstlerischen Menschen repräsentiert. Er steht, was die Wirkung der Kur anbelangt, zwischen dem Dramatiker und dem Zuschauer; denn die meisten Kulturmenschen zeigen in der Periode der Pubertät Neigung zum Schauspieler und die größten Dramatiker glaubten, sie seien für

diesen Beruf bestimmt. Der Schauspieler ist dem Arzte zu vergleichen, der dem Neurotiker die Handhabe zur Kur bietet; der Schauspieler ist gleichsam der ins Künstlerische übersetzte Arzt, so wie der Priester der ins Religiöse übersetzte Arzt ist. Der Schauspieler ist dem Forscher zu vergleichen, der sich selbst mit dem Serum impft, um zu zeigen, daß es nicht schädlich ist, sondern nützt. Er ist es, der die Kur des Empfangenden leitet, während nachher jeder Zuschauer meint, er habe sie selbst gemacht, wie es der Neurotiker von seiner Kur auch glaubt. Im Schauspieler sind die Triebe noch nicht so stark unterdrückt wie im Zuschauer, aber auch noch nicht so hoch sublimiert wie im Dichter, der viel schamhafter ist und sich des Schauspielers als Vorwand, als Mittel (Vermittlung) zur Aufhebung der Hemmungen bedient, die er selbst nicht freimachen kann. Der Schauspieler leistet also zunächst dem Dichter eine psychische Arbeit, die der Dramatiker selbst nicht zu leisten vermag: er macht das, was der Dichter machen wollte, aber nicht machen konnte; er prostituiert sich für den Dichter, er stellt sich bloß, denn er ist der „Perverse", der den Urtrieben näher steht. Er ist sozusagen das Positiv des Dichters, ähnlich wie die Dirne das Positiv der Hysterika ist. Der Schauspieler ist gleichsam die ins Künstlerische sublimierte Dirne, so wie der Dichter die ins Künstlerische sublimierte Hysterika ist. Der Schauspieler ist also die Wunscherfüllung des Dichters. Jedem Dramatiker schwebt bei der Gestaltung, bewußt oder unbewußt, das Ideal des Schauspielers, des guten Interpreten vor, der das vollenden kann, was der Dramatiker wollte; und die Kunst Shakespeares wirkt nicht zum wenigsten aus dem Grunde so elementar, weil in ihr Schauspieler und Dichter in eine Person zusammenfallen, weil da der Dichter fast konnte, was der Schauspieler wollte. Aber auch dem Zuschauer leistet der Schauspieler den wesentlichen Teil der psychischen Arbeit, die der Dramatiker unerledigt lassen muß. Zunächst ermöglicht er dem Empfangenden die mühelose Identifizierung mit dem Dichter, wobei der ganze Aufwand, den der Zuschauer zur eigenen Bestreitung dieser Arbeit aufzubringen versucht, als überflüssig erkannt und unter Lustempfindung abgeführt wird; daß dabei der hohe Lusteffekt lediglich

der Wirkung des Schauspielers zuzuschreiben ist, geht schon daraus hervor, daß niemand bei der Lektüre eines Dramas applaudiert, weil er dabei einen zu großen Aufwand zu machen hätte, um sich an die Stelle des Künstlers zu versetzen. Bei der Darstellung jedoch leistet der Vermittler diese Arbeit — die aber für ihn selbst auch mit Lust verbunden ist — durch Erweckung der Vorlust, und der Überschuß wird motorisch, durch Applaudieren abgeführt; der Rhythmus des Beifallklatschens hat, wie alle Freude am Rhythmischen, eine starke sexuelle Resonanz.[1] Dem Applaus im Schauspiel entspricht in dynamischer Hinsicht das Lachen in der Komödie und zum Teil auch das Weinen im Trauerspiel, denn es dient, ebenso wie das Lachen, der motorischen Abfuhr von Erregung (Weinen aus Freude); nur entspringt das schmerzliche Weinen, im Gegensatz zum Überschußcharakter des Lachens,[2] einem Aufwandszwang und zeigt daher das Symptom des Leidens, der Passivität. Das Weinen ist gleichsam die letzte Zuflucht des Lachens, so wie der Schmerz die letzte Zuflucht der Lust ist; und wie im Lachen ein lustvolles Vergleichen, ein Überlegenheitsgefühl steckt, so wurzelt das Weinen in einem Gefühle des Besiegtseins, des Unterliegens.

Die größte Lust bewirkt aber der Schauspieler durch seine eigentümliche Verwandlungsfähigkeit; seine höchste Leistung hat er vollbracht, wenn er einen seiner eigenen Natur widersprechenden Charakter täuschend dargestellt hat, wenn er also der schwankendsten Veränderungen in der Besetzung seiner Triebe fähig ist. Die Libido des Schauspielers muß leicht erregbar und beweglich sein. Er hat die ausgesprochenste narzißtische Sexualkonstitution, von der aus er es vermag, durch Emanationen seiner Libido jederzeit die verschiedensten Triebkomponenten zu besetzen und willkürlich wieder einzuziehen. Die Triebe des Schauspielers sind nicht fixiert, wie die des normalen Menschen, und aus dem Grunde wird er so geliebt,

1) Zur sexuellen Lust des Rhythmischen vergleiche man Dr. Karl Weiß. Beitrag zur Psychogenese dichterischer Ausdrucksmittel: Von Reim und Refrain. Imago (1913).

2) Vergleiche: Freud, Der Witz.

weil er frei ist von dem, wovon auch der Zuschauer frei sein möchte, denn auch er will nicht gewisse Triebe ein für allemal mit einer bestimmten Sexualprämie assoziiert halten, er will nicht andere Triebe für immer unterdrücken; er will auch die Beweglichkeit der Libido, die das Infantilleben charakterisiert. Der Schauspieler befindet sich immer gleichsam in der Periode der Pubertät, wie der Hysteriker; er ist aber der Gegensatz des Hysterikers: er kann seine „Anfälle" durch eine leichte Imagination hervorrufen, hat sie aber dann in seiner Gewalt, er beherrscht sie.

Dem Schauspieler wird aber die Möglichkeit seiner Wirkung erst vom Dichter gegeben: der Schauspieler selbst braucht auch den künstlerischen Wahn, die Vorlust, so wie der Dramatiker und der Zuschauer. In Wagner nun sind nicht mehr wie bei Shakespeare Schauspieler und Dichter noch voneinander geschieden, sondern sie sind zu einer höheren Synthese verschmolzen. Bei den Werken Wagners tritt die Wirkung des Schauspielers in den Hintergrund: der Dichter ist hier auf einer so hohen Bewußtseinsstufe angekommen, daß er auch einen großen Teil der Arbeit des Schauspielers zu leisten vermag, dessen er aber dennoch zur vollkommenen Wirkung bedarf. Aber auch der Zuschauer hat bei Wagner eine geringere psychische Arbeit zu leisten, es wird mehr Aufwand überflüssig, es resultiert ein größerer Genuß: denn die Musik im Drama bedeutet einen Schritt weiter in der Äußerungsmöglichkeit des Unbewußten, das aber Musik werden muß, um Kunst zu sein. Durch die seltsame Verknüpfung der beiden künstlerischen Fähigkeiten, des Wollens und des Könnens in einer Person, brachte Wagner auch, im Gefolge des Dichters, der immer mehr in Ansehen gestanden hatte, den Schauspieler zu Ehren. Wagner war es, der dessen soziale Stellung umwertete, der seine Notwendigkeit betonte und der die Menschen zwang, die ungeheure kulturelle Wichtigkeit des Künstlers überhaupt anzuerkennen. In den Werken Wagners ist die Kunst auf ihre äußerste Höhe gebracht. Der Künstler taumelt nur noch am Abgrund der Neurose entlang. Er hat nun gewissermaßen die Leiden aller anderen Künstler auf sich genommen, dafür vereinigt er aber in sich

alle ihre Fähigkeiten. Der Wahn des Künstlerseins ist bei Wagner schon zum Teil erkannt; in seinen Prosaschriften versucht er, tief in die Geheimnisse des künstlerischen Schaffens einzudringen;[1] aber es ist in ihm noch vieles unbewußt, verhüllt, zu „künstlerisch" und im Schaffen wird der größte Teil der „Erkenntnis" in künstlerische Gestaltung umgesetzt.

Der Versuch, im Drama (ohne Musik) in der Mitteilung des Unbewußten so weit zu gehen wie Wagner, bedeutet im rein künstlerischen Sinne schon einen Rückschritt; denn es können hier nur mehr oder weniger verkleidete Bruchstücke einer Psychoanalyse gegeben werden, die von der Dichtung nicht mehr zu trennen, aber auch nicht auf künstlerische Weise (Musik) organisch mit ihr verwachsen sind, sondern die Arbeit des Unbewußten von Zeit zu Zeit störend unterbrechen, indem sie die Aufmerksamkeit auf seine Tätigkeit selbst lenken wollen. Die „Charaktere" werden statt zu „handeln" geschildert, analysiert, wie bei Ibsen. Hier geht der Dramatiker in den wissenschaftlichen Künstler über.

Denn die fortschreitende Sexualverdrängung im Entwicklungsprozeß des Menschengeschlechtes erfordert immer dringender die Beherrschung, das Bewußtwerden des Unbewußten und dieses angestrebte Ziel vermag die Kunst nicht zu erreichen, da sie selbst nur unbewußt entsteht und auch nur unbe-

---

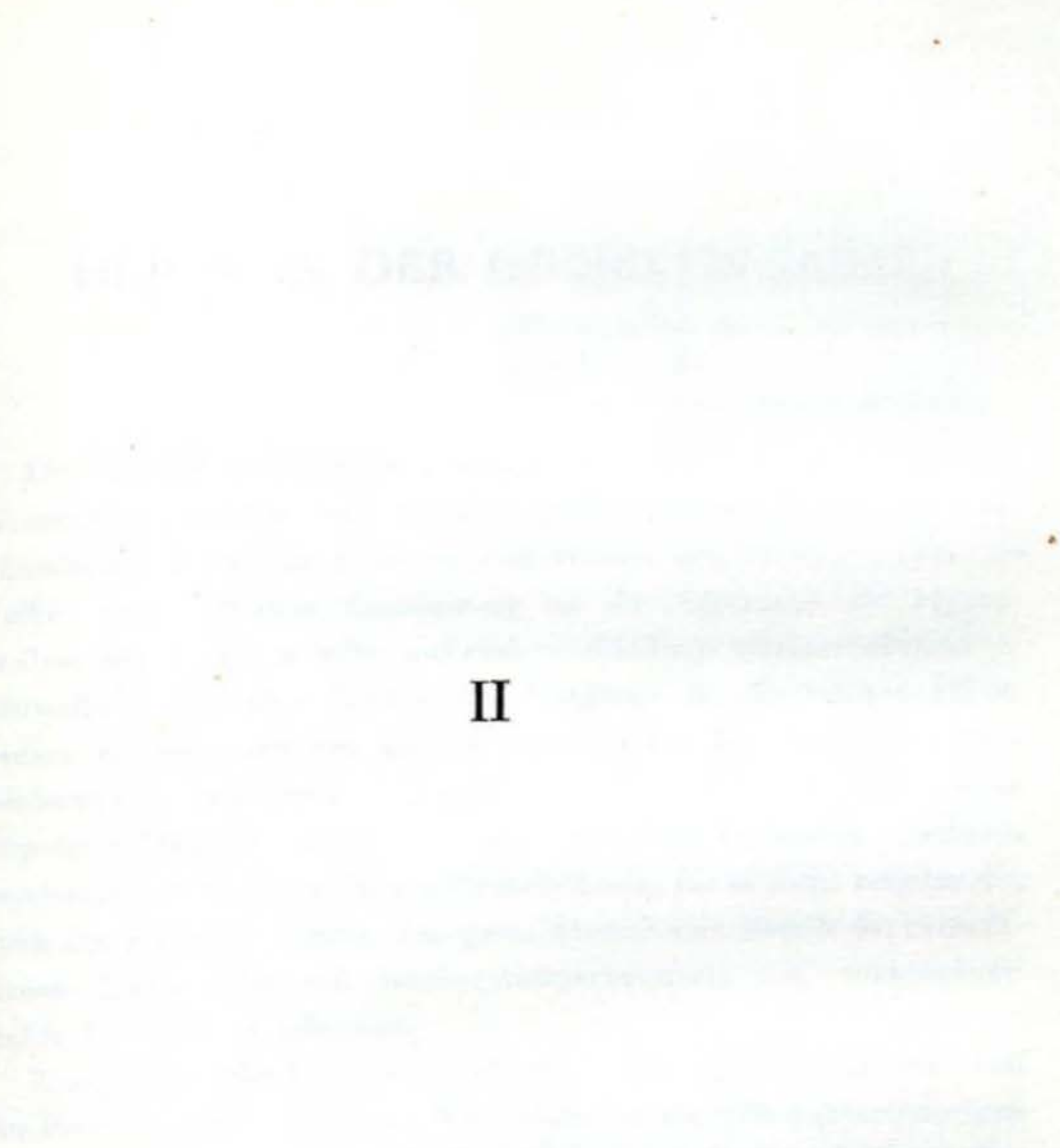
1) Eine besonders charakteristische Einsicht aus „Zukunftsmusik" stehe an Stelle vieler: „Dürfen wir die ganze Natur im großen Überblick als einen Entwicklungsgang vom Unbewußten zum Bewußten bezeichnen, und stellt sich namentlich im menschlichen Individuum dieser Prozeß am auffälligsten dar, so ist die Beobachtung desselben im Leben des Künstlers gewiß schon deshalb eine der interessantesten, weil eben in ihm und seinen Schöpfungen die Welt selbst sich darstellt und zum Bewußtsein kommt. Auch im Künstler ist aber der darstellende Trieb seiner Natur nach durchaus unbewußt, instinktiv, und selbst da, wo er der Besonnenheit bedarf, um das Gebilde seiner Intuition mit Hilfe der ihm vertrauten Technik zum objektiven Kunstwerk zu gestalten, wird für die entscheidende Wahl seiner Ausdrucksmittel ihn nicht eigentlich die Reflexion, sondern immer mehr ein instinktiver Trieb, der eben den Charakter seiner besonderen Begabung ausmacht, bestimmen."

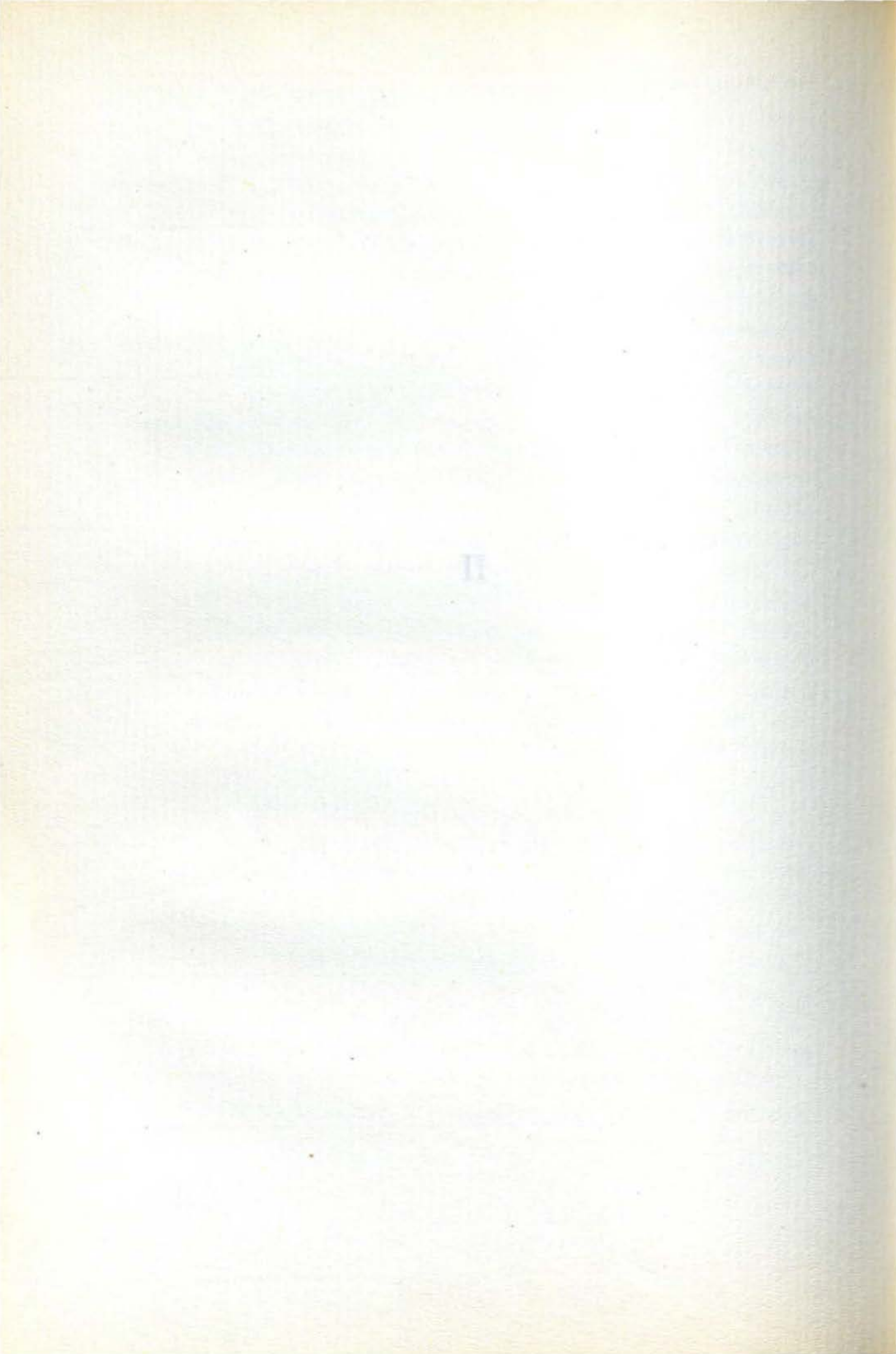
wußt wirken, d. h., dem Volke den Fortschritt des Bewußtseins nur indirekt vermitteln kann. Über eine gewisse Grenze vermag die Kunst eben nicht hinauszugehen, denn der Künstler selbst steht vor seinem Werke wie vor einem Wunder; er versteht davon nicht um vieles mehr, als der Träumer von den Vorgängen in seinem Unbewußten oder der Neurotiker von seinen Anfällen. Das Kunstwerk wird zwar immer mit vollem Bewußtsein produziert, aber gerade aus dem Grunde muß es schließlich auf diesem Wege in Wissenschaft umschlagen, die hinter die Triebkräfte der Kunst selbst kommen, die alles bewußt machen will: denn „das richtige Bewußtsein ist Wissen von unserem Unbewußtsein" (Wagner). Zu diesem Bewußtsein vermag aber nur ein allgemeines Wissen hinzuleiten. Durch die Erkenntnis einzelner kann für die Allgemeinheit nicht viel gewonnen werden; es müßte jeder die Erkenntnis selbst, gleichsam am eigenen Leibe machen, ehe er sie besitzen und verwerten kann: es müßte jeder durch eigenen Schaden klug werden, denn Erkennen setzt Leiden voraus. Die fortwährende Aufwandsersparnis der Menge rächt sich schließlich; es muß jeder selbst einmal seine psychische Arbeit leisten, wenn er wirklich wissend werden will: zur Sühne für die einstige Unterdrückung, die dem Lusterwerb diente, müssen nun alle Hysteriker werden, denn die Kindheit der Menschheit ist erfüllt von der üppigsten Betätigung aller „Perversionen". Aber wie der „Religionsstifter" überwunden wurde, so muß auch der künstlerische Mensch überwunden, er muß zum Arzte werden; die Schaffenden werden zu Heilkünstlern und die Empfangenden zu Neurotikern; denn nur auf diesem Wege vermag das Volk zum „Bewußtsein" zu kommen: die Neurose ist die Basis der allgemeinen Bewußtseinserweiterung. Denn hier weist wieder, wie überall, das Abnormale dem Normalen den Weg der Befreiung. Der geheilte Neurotiker hat einen tiefen Einblick in seine „Psyche" und dadurch in die aller Menschen gewonnen; die Krankheit hat ihn wissend gemacht, denn er brauchte das Wissen, die Beherrschung des Unbewußten, zu seiner Herstellung. Das Leiden hat ihn vollkommener gemacht.

Da die Bedingungen zur Heilung der Neurose gegeben sind, eröffnet sich ein weiter Ausblick auf die Zukunft des Menschengeschlechtes. Die Menschheit vermag es, dem unausweichlichen Ende jeder Kulturentwicklung, der Hysterie, entgegenzugehen, denn nun kann sie dieses Ende überwinden, sie vermag es, einen Übergang daraus zu gestalten; und wenn früher die Völker an der Neurose zugrunde gingen, so werden sie jetzt durch sie hindurch gehen und dadurch wissend werden. Ist aber erst die vollkommene Umwertung des Psychischen geglückt, das unzweckmäßig verdrängte Unbewußte bewußt geworden, dann wird der unkünstlerische Übermensch seine „Triebe" mit sicherer Hand lenken und beherrschen.

Wo alle Bedingungen zur Heilung der Menschen gegeben sind, [illegible] auf die Zukunft der Menschengeschichte. Die [illegible] dem [illegible] Ende jeder [illegible] entgegen [illegible] dem [illegible] Form wie diese [illegible] zu einem Ursprung [illegible] Kräfte [illegible] die Natur [illegible] und dadurch [illegible] die vollkommene Umwertung der [illegible] des [illegible] entsprechend [illegible] geworden, dann wird der [illegible] mit sicherer Hand lenken und beherrschen.

II





II

DER SINN DER GRISELDA-FABEL

„Warum hab ich dir das alles getan?
Ich weiß es nicht."
Gerhart Hauptmann (Griselda)

Die Wechselbeziehungen zwischen der Psychoanalyse und dem Geistesleben werden dort am leichtesten aufzuzeigen sein, wo die künstlerisch gestalteten Phantasieproduktionen des Einzelnen oder des Volkes eine auffällige Annäherung an die Ergebnisse der Psychoanalyse zeigen, die ja selbst nur eine — allerdings wissenschaftliche — Darstellung seelischer Inhalte und Vorgänge ist. In solchen Fällen bedarf es nicht erst des ganzen komplizierten Rüstzeugs der neuen Seelenkunde und seiner eigenartigen Anwendung auf ein höchst disparates Material, sondern es wird nur eine keineswegs spezifisch psychoanalytische Einstellung erforderlich sein, die es nicht verschmäht, auch den geringgeschätzten und gerne übersehenen Details des menschlichen Liebeslebens ein wenig Aufmerksamkeit und wissenschaftliches Interesse zu schenken.

Eine dieser offenkundigen und doch notwendigerweise erst von der Psychoanalyse entdeckten Wahrheiten ist die jedem scharfsichtigen Menschenkenner zugängliche Beobachtung, daß die zärtlichen Beziehungen zwischen Eltern und Kindern durchaus nicht frei sind von einem erotischen Unterton, der bald deutlicher bald leiser mitschwingt und sich im Verhältnis zum gegengeschlechtlichen Teil am unzweideutigsten offenbart. So wird die Mutter dem Knaben, der Vater seinem Töchterchen unwillkürlich eine intensivere und anders gefärbte Zärtlichkeit entgegenbringen als dem gleichgeschlechtlichen Kinde, das sich darum oft von einem Elternteil zurückgesetzt, ja schlecht behandelt fühlt; und es wird so begreiflich, wenn sich das Kind dann mit seinem Zärtlichkeitsbedürfnis um so inniger und

schwärmerischer dem andersgeschlechtlichen Elternteil zuwendet, der ihm ja von Anfang an durch Liebkosungen und zärtliche Behandlung lieb geworden war. Daß einem vorurteilslosen Beobachter und Kenner der menschlichen Seele diese banalen Tatsachen nicht entgehen können, möge das folgende aufrichtige Urteil zeigen, das Peter Rosegger in „Heimgärtners Tagebuch" niederschrieb: „Ich gebe sogar zu, daß in der Liebe zwischen Mutter und Sohn ein bißchen was Sexuelles liegt — unbewußt natürlich. Liebt doch eine Mutter ihren Sohn ganz anders, als ihre Tochter."[1] Daß es trotzdem der psychoanalytischen Forschung vorbehalten bleiben mußte, die ungeheuere Bedeutung dieser allermenschlichsten Regungen zu entdecken und damit in den Augen fanatischer Unsittlichkeitsschnüffler ein Odium auf sich zu laden, erklärt sich einerseits aus den späteren psychischen Schicksalen dieser frühen und zarten inzestuösen Keime, anderseits aus der besonderen Gunst des der psychoanalytischen Forschung unterzogenen Materials. Das Schicksal dieser für das Kulturleben unbrauchbaren erotischen Bindung an die Familie ist, vom Standpunkte des Seelenlebens betrachtet, die Verdrängung, vom Standpunkte des sozialen Lebens betrachtet, die Lösung der libidinösen Familienbande und ihre Übertragung auf die eigene zu gründende Familie. Soll der Sohn ein Weib, die Tochter einen Mann voll und ganz lieben können, so wird die Möglichkeit zur Überleitung der bis dahin ausschließlich den Eltern zugewendeten zärtlichen Gefühle auf das neue vollwertige Liebesobjekt zur Bedingung, und als ein Nachklang dieser Einstellung ist es aufzufassen, wenn die Tochter so häufig den Mann nach dem Vorbilde des verehrten und geliebten Vaters wählt, der Sohn in der Geliebten die Mutter wiederzufinden sucht. Auch wo diese Ablösung des Kindes von der elterlichen Zärtlichkeit gelingt, kommt bald da bald dort ein Rest der ursprünglichen Gefühlseinstellung zwischen Eltern und Kindern zum Vorschein. So erklärt sich die vielgefürchtete Abneigung der Schwiegermutter gegen ihre Schwiegertochter als Folge der Eifersucht auf die Frau, der sie den geliebten Sohn abtreten

1) Über dieses Thema siehe weiteres Material bei Rank: Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, 1912, S. 32 ff.

mußte; die sprichwörtliche Abneigung der Schwiegermutter gegen den Schwiegersohn aus dem Neid der im Wettbewerb mit der Tochter Unterlegenen, die es dem Schwiegersohne nie verzeihen kann, daß er — ganz wie ihr eigener Mann — auch für die jüngere Konkurrentin zärtlicher fühlt.[1] So erklärt sich ferner der oft hartnäckige Widerstand des Vaters gegen jede Verheiratung seiner Tochter aus dem Umstand, daß er ihre zärtliche Neigung an keinen anderen Mann verlieren will, sein Widerstand gegen eine Heirat des Sohnes wieder aus dem Neid gegen den jüngeren und glücklicheren Liebhaber. Als einen sehnsüchtigen Rückfall in die infantile Einstellung dürfen wir es ferner ansehen, wenn der unglückliche oder übelgelaunte Ehemann der Gattin beständig seine Mutter als Ideal und Vorbild in jeder Beziehung hinstellt, bei der er es besser gehabt hätte, oder wenn die mit dem Manne unzufriedene junge Gattin plötzlich wieder ins Elternhaus zurück will. All diese vielseitigen und fein verästelten Beziehungen treten oft genug in gesellschaftlichen Skandalromanen und Kriminalaffären unverhüllt in die Öffentlichkeit; ihre unbewußte erotische Motivierung lugt aber für den vorurteilslosen Beobachter auch in den konventionell nicht anstößigen Verhältnissen immer noch deutlich durch die rationalen Begründungen hindurch, mit denen die Menschen die ihnen selbst unbekannten Wurzeln ihres Tuns zu umkleiden pflegen.

Was uns das normale Seelenleben so in Bruchstücken und Andeutungen verrät, das hat die zur Heilung gemütskranker Menschen unternommene Psychoanalyse zu ihrer eigenen Überraschung im vollen Umfang und in seiner ganzen Bedeutsamkeit feststellen und erkennen können. Auf dem mühseligen und langwierigen empirischen Weg der Beobachtung hat sich ergeben, daß der Psychoneurotiker infolge des Zusammentreffens verschiedener ungünstiger Umstände eben an jenen Aufgaben scheitert, deren Bewältigung dem leistungsfähigen Kulturmenschen infolge des Zusammentreffens verschiedener günstiger Umstände ohne zu große Opfer gelungen ist. Und es wird

1) Die kulturhistorische Begründung dieser Gefühlsbeziehungen hat Freud in „Totem und Tabu“, 1913, I. Abschnitt, gegeben.

uns nicht wundern, wenn unter diesen Aufgaben die Ablösung des Individuums von der Familie obenan steht, die wir als Bedingung der für das Kulturleben notwendigen sozialen und der für ein glückliches Menschenleben erforderlichen sexuellen Selbständigkeit ansehen mußten. Tatsächlich haben die Forschungen Freuds mit überraschender Regelmäßigkeit ergeben, daß der Neurotiker im wesentlichen an der Bewältigung des Familienkomplexes scheitert. Bei ihm bricht darum die normalerweise abgedämpfte und in kulturelle Bahnen geleitete Inzestneigung aus dem Unbewußten mächtig hervor und überflutet, einem zerstörenden Lavastrome gleich, sein ganzes Gefühlsleben. Die krasse und anstößige Form, in der dann bei dem mühsamen Abtragen der erstarrten Schichten — mittels der Psychoanalyse — die kindliche Einstellung zu den Eltern und die spätere phantastische Ausmalung dieses Verhältnisses zum Vorschein kommt, erschreckt und überrascht den unmittelbaren Zeugen dieser Vorgänge, eben den Psychoanalytiker, bei weitem mehr als den kühlen Beobachter, der die spärlichen Reste der Ausgrabungsarbeit geordnet und gesichtet hinter den Scheiben der Glasvitrinen kennen lernt. Sehr mit Unrecht hat man daher den Psychoanalytikern vorwerfen wollen, ihre eigene verderbte Phantasie verkenne und verfälsche die weit harmloser aufzufassenden Befunde; denn der Psychoanalytiker war gewiß der erste, der sich am schwersten dazu entschließen konnte, diese befremdenden Regungen in ihrem vollen Ausmaße im menschlichen Seelenleben anzuerkennen. An diesem entscheidenden Punkte kam ihm für seine an den Psychoneurotikern gemachten Erfahrungen eine unerwartete und wertvolle Bestätigung. Wenn man nur den Mut gefaßt hatte, an diese Dinge zu glauben, wurde mit einem Male klar, daß es seit Jahrtausenden schon Menschen gegeben haben mußte, denen diese Beziehungen, wenngleich nicht klar bewußt, so doch keineswegs fremd geblieben waren. Eine Reihe von Mythen, Märchen, Sagen und Dichtungen spiegelte den Kampf des Individuums mit den libidinösen Familienregungen oft in einer Deutlichkeit wieder, die nur den unbewußten Phantasiegebilden unserer neurotischen Mitmenschen vergleichbar war. Der uneingestandene Drang des Knaben, den stören-

den Vater zu beseitigen, um seine Stelle bei der geliebten Mutter einnehmen zu können, hat seinen unvergänglichen Ausdruck in der griechischen Sage von Ödipus gefunden, der seinen Vater unerkannt tötet und seine Mutter unwissentlich heiratet. Die kindliche Eifersucht der Tochter, die ihre Mutter als störende Konkurrentin im Wettstreit um die Neigung des Vaters empfindet, ist verkörpert im Schicksal der Elektra, die ihre Mutter mit tödlichem Hasse verfolgt, um die Ermordung des geliebten Vaters zu rächen. Und welchen Zeiten, Völkern und Stoffquellen sich der psychoanalytisch geschärfte Blick des Beobachters auch zuwenden mag, überall tritt ihm der aus dem Unbewußten in seinem vollen Umfang und seiner ganzen Bedeutsamkeit für normales, überwertiges und pathologisches Geschehen im Seelenleben des Einzelnen und der Völker erschlossene Ödipus-Komplex in mehr oder minder deutlicher Ausprägung entgegen. Es ist nur ein grobes Unrecht, wenn man diese Übereinstimmung der Ergebnisse, die vom ästhetischen Standpunkt vielleicht monoton wirken mag, einer psychoanalytischen Voreingenommenheit zuschreiben will, während sie doch im Material selbst begründet ist. Und so können wir als Beweis dafür, daß wir richtig gearbeitet und gesehen und die Bedeutsamkeit des Gewonnenen auch richtig eingeschätzt haben, nichts mit mehr Genugtuung begrüßen, als gerade das gehäufte Zusammenstimmen der psychoanalytischen Resultate mit den auf anderen Gebieten geistigen Schaffens zutage getretenen Erscheinungen.

War aber dem Psychoanalytiker, solange er sich in der Auffassung der befremdenden Seelenregungen noch nicht ganz sicher fühlte, die Übereinstimmung im Resultat das Wertvolle, ja um so wertvoller, je monotoner, d. h. übereinstimmender es sich ergab, so sind ihm später auf dem gesicherten Fundament der neuen Seelenkunde die verschiedenen Wege und Mittel interessant geworden, die es ermöglichen, aus den wenigen unsterblichen Menschheitskomplexen des primitiven Seelenlebens so mannigfaltige und hochgewertete Gebilde, wie Religion, Kunst, Philosophie, entstehen zu lassen. Nun ist dieses fragwürdige Wie, das an die Stelle des durchschauten Was getreten

ist, entsprechend den hochkomplizierten kulturellen Formen in allen seinen feinen Verzweigungen zugleich kaum verfolgbar. Die subtilen künstlerischen Produktionen Einzelner und ganzer Völker erfordern vielfach schwierige und nur durch umfangreiche Paralleluntersuchungen zu leistende psychoanalytische Arbeit, um in dem Zusammenwirken der verschiedenen ursächlichen Momente das Entscheidende, oft unter vielerlei Verdrängungsschichten Verborgene bloßzulegen. Andere Schöpfungen der Phantasietätigkeit, wie beispielsweise die antike Ödipus-Sage, offenbaren dagegen ihren geheimen Sinn und ihre tiefste Tendenz, wenn man nur die eingangs hervorgehobene Einstellung nicht vermissen läßt, die nicht einmal ein Suchen nach verborgenen Motiven fordert, sondern sich bereits unter der rein negativen Bedingung der Vorurteilslosigkeit fruchtbar erweisen kann. Unter solchen Voraussetzungen mag sich dann der ideale Fall herstellen, wo Inhalt und Motiv der Sagenbildung als direkte Bestätigungen psychoanalytischer Ergebnisse erscheinen und die Psychoanalyse sich so als wissenschaftliches Deutungsprinzip gewissermaßen legitimiert. Ein solcher Fall, wo die Psychoanalyse und eine verständnisvolle, auf rein menschliche Quellen zurückgehende Sagendeutung einander bis auf einen Schritt entgegenkommen, um sich schließlich die Hände zu reichen, wo also die psychoanalytische Betrachtungsweise ein von der Sagenforschung anerkanntes, bisher jedoch unaufgeklärtes Problem spielend zu lösen vermag, liegt in der beliebten und weitverbreiteten Griselda-Fabel vor.

Seitdem der Stoff im vierzehnten Jahrhundert durch Boccaccio (Decamerone X, 10) wahrscheinlich aus mündlicher Tradition in die Literatur eingeführt und durch die lateinische Bearbeitung seines Zeitgenossen Petrarca über alle europäischen Länder in Form von unzählige Male gedruckten Volksbüchern, Romanzen und dramatischen Bearbeitungen verbreitet worden war,[1] haftet ihm ein, mit

1) Literatur: Markus Landau: Die Quellen des Decamerone (2. Aufl., Stuttgart 1884). R. Köhler: Kleinere Schriften, Bd. 2 (Berlin 1900, S. 501 bis 555). Fr. v. Westenholz: Die Griseldis-Sage in der Literaturgeschichte (Heidelberg 1888). F. X. Wannenmacher: Die Griseldis-Sage auf der Iberi-

Rücksicht auf diese fast einzig dastehende Popularität um so paradoxeres Rätsel an, um dessen Lösung sich die zahlreichen und zum Teil hervorragenden dichterischen Bearbeiter (Chaucer, Th. Dekker, Perrault, Goldoni, Lope de Vega, Hans Sachs, Bürger, Arnim, Halm, Hauptmann u. v. a.) bei weitem eifriger, wenn auch mit dem gleichen negativen Erfolge, bemüht haben, als die kritischen Beurteiler. Aber nicht nur das literarisch geschulte ästhetische Empfinden, sondern auch das moralische und psychologische Taktgefühl der naiven Hörer und Zuschauermenge hat — am Inhalt der Fabel zwar scheinbar ausgiebigen Gefallen — an seiner Motivierung jedoch, häufig genug im Einklang mit dem Dichter, harten Anstoß genommen, was sich in den nach Ländern, Zeiten und Autoren stets wechselnden Motivierungsversuchen widerspiegelt.

Die Handlungsweise dieses Markgrafen Gualtieri von Saluzzo, der sich, von seinen Vasallen zur Vermählung gedrängt, nach langem Widerstreben plötzlich entschließt, ein armes Bauernmädchen, Griselda, zu heiraten, ihr aber dann ohne Grund die im Verlaufe der Ehe geborenen Kinder entreißt, endlich sie selbst verstößt, um ihr schließlich bei seiner zweiten Hochzeit, der die aufs tiefste Gedemütigte und Gekränkte beiwohnen muß, zu eröffnen, es sei dies alles nur zum Schein und zur Erprobung ihres ergebenen Gehorsams geschehen: diese Handlungsweise kann bei keinem billig und vernünftig Denkenden Zustimmung oder Verständnis finden. Ebensowenig das entsprechend schwach motivierte Verhalten der in ihrer Würde so tiefverletzten Frau, die solch ein sinnloses und — wie die verschiedenen Rechtfertigungsversuche des Gatten zeigen — auch frivoles Spiel mit ihrem weiblichen, mütterlichen, menschlichen Empfinden mit einer

schen Halbinsel (Diss., Straßburg 1894). G. Widmann: Griseldis in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts (I. Teil, Diss., Tübingen 1904, II. und III. Teil „Euphorion“, 1906 und 1907). R. Schuster: Griseldis in der französischen Literatur (Diss., Tübingen 1909). H. B. Wheatley: The History of patient Grisel (1619); neu herausgegeben in den „Publications of Villon Society“ 1885, mit einer bibliographischen und literarhistorischen Einleitung. — In den genannten Schriften findet man auch die weitere Literatur über dieses Thema verzeichnet.

willenlosen Ergebenheit hinnimmt, die man vielleicht als Idealisierung der mittelalterlichen Hörigkeit der Frau auffassen könnte, die aber jedem feineren Empfinden als direktes Gegenteil eines weiblichen Idealbildes erscheinen mußte. Entweder es liegt hier einer der rohesten und wie Widmann (Diss., S. 44) treffend bemerkt, durch die notwendige Unzulänglichkeit der verschiedenen Motivierungsversuche erst recht in seiner ganzen Kraßheit abstoßend wirkenden Stoffe vor, oder eines von jenen eingangs erwähnten Rätseln, die eigentlich keine sind, weil ihre Lösung offen zutage liegt und nur auf Grund einer Art psychischen Verblendung jahrhundertelang beständig übersehen werden konnte.

So sehr auch die einzelnen dichterischen Bearbeiter bemüht waren, die unverständliche Handlungsweise des Markgrafen der Menschlichkeit näherzubringen, so ist es doch — wie noch Minor in seiner Beurteilung von Hauptmanns „Griselda" („Österr. Rundschau", März 1909) betont — noch keinem gelungen, den Stoff mit unserem modernen Bewußtsein in Einklang zu bringen. Ja, gerade der einzige Dichter, der eine psychologische Motivierung aus rein inneren Motiven versucht hat, läßt seinen Helden selbst in den unseren Ausführungen vorangestellten Worten eingestehen, daß ihm die eigentlichen Motive seines Tuns unbekannt seien, und ähnlich sieht sich schon der erste Erzähler des Stoffes genötigt, in Selbsterkenntnis seiner widerspruchsvollen Charakterzeichnung und schwächlichen Rechtfertigung des Helden ausdrücklich gegen ihn Stellung zu nehmen, indem er den fingierten Erzähler der Geschichte des Grafen Handlungsweise *una matta bestialità* nennen läßt. Suchen doch alle Interpreten des Stoffes, sofern sie die bloße Selbstsucht, den Stolz und Eigendünkel des Markgrafen mit Recht nicht als Triebfeder seines Tuns gelten lassen wollen, sein sinnloses Handeln wenigstens durch äußere Motivierungen (Wette, Intrigen der Untertanen oder Verwandten etc.) zu entschuldigen, deren Unstichhältigkeit aber nicht nur von allen Forschern anerkannt ist, sondern offenbar von jedem neuen Bearbeiter und Motivierer ebenso wie vom Publikum empfunden wurde. Von allen diesbezüglichen kritischen Äußerungen sei, als Beispiel für die

haltlosen Scheinbegründungen der Erzähler, eine hier genannt, weil sie die einzige ist, in der sich eine leise Ahnung von der Möglichkeit einer tieferen Begründung findet. Widmann führt in seiner Dissertation (S. 44) aus: „Der schwächste Punkt der ganzen Handlung ist der nur scheinbare Unwille der Untertanen, den der Markgraf Griselden gegenüber als zwingenden Grund für sein Verhalten vorschützt. Es ist doch recht unwahrscheinlich, daß sie diese Scheingründe nicht als solche erkennen, wenn, wie besonders bei Cochem, ihre Regententätigkeit und sonstigen Tugenden sie bei den Untertanen allgemein beliebt machten und diese Leute über des Grafen Verhalten murren.[1] Es ist hier von Anfang an eine Bruchlinie in der Komposition der Erzählung, die für ihre Entstehung einen Fingerzeig geben und etwa auf die unorganische Aufpfropfung des Prüfungsmotivs hinweisen mag.“ Es läßt sich nun durch verständnisvolle Berücksichtigung eines bisher hartnäckig übersehenen Zuges der Erzählung zeigen, daß diese Bruchlinie keineswegs der durchaus einheitlichen Komposition anhaftet, sondern einer jahrhundertelang fortgeschleppten, mißverständlichen Auffassung und Motivierung entsprungen ist, deren sich der erste Erzähler des Stoffes aus psychologischen Gründen ebenso schuldig machen mußte wie der moderne Bearbeiter und der scheinbar über dem Stoff stehende Beurteiler, und die erst auf Grund unserer psychoanalytischen Einsichten aufgedeckt werden kann, obwohl sie seit jeher für jedermann offen zutage lag.

Zu diesem Zwecke müssen wir nur einige in fast allen Bearbeitungen typisch wiederkehrende Züge nachtragen, deren Erwähnung in unserer summarischen Inhaltsangabe mit Recht unterblieben ist, da sie auch sonst allgemein nicht zum wesentlichen Inhalt gerechnet wurden. In den allermeisten Versionen bringt Griselda zuerst, zur größten Freude des Vaters, ein Mädchen zur Welt, dessen Beseitigung der Graf mit der Begründung der Unebenbürtigkeit fordert, die bei dem Sohn und Erben, der an zweiter Stelle folgt, eher angebracht scheint; tatsächlich hat diese für den Knaben plausiblere Be-

1) In einem Volksbuch schelten sie ihn ganz offen Wüterich, Bluthund und Mörder.

gründung in einzelnen Versionen dazu beigetragen, ihn als Erstgeborenen einzuführen, doch werden wir gut tun, mit Rücksicht auf das spätere Verständnis daran festzuhalten, daß in den ersten Bearbeitungen und der weitaus größten Zahl ihrer Abkömmlinge die Geburt der Tochter den Grafen auf den neuen Gedanken *(nuovo pensier)* der Prüfung bringt. Er läßt der Gattin durch einen Vertrauten das Kind abfordern, mit der Andeutung, oft auch der direkten Ankündigung seiner Tötung, schickt es jedoch einer Verwandten, meist seiner Schwester, zur heimlichen Erziehung. Mit dem einige Jahre (bei Boccaccio sechs) später geborenen Knaben wiederholt sich das gleiche. Wieder nach Verlauf einiger Jahre wird dann der Graf plötzlich seines Weibes überdrüssig und jagt es davon, um eine Jüngere zu freien. Dieser Zeitpunkt ist jedoch in der Erzählung genau bestimmt, ähnlich wie die Idee der „Prüfungen" durch die Geburt der Tochter. „Als seine Tochter sechzehn Jahre alt war (bei Boccaccio dreizehn; das Alter wechselt innerhalb dieser Grenzen), ließ er aus Rom erdichtete Briefe holen und öffentlich anschlagen, wonach ihm vom Papst erlaubt wurde, sich von seiner unebenbürtigen Gemahlin zu scheiden und eine seinesgleichen zu nehmen." (Simrock: „Die deutschen Volksbücher", Bd. 6, Frankfurt 1847.) Wie ihn also, in den landläufigen Fassungen, die Geburt der Tochter zum grausamen Gatten macht, so macht ihn auch regelmäßig die Geschlechtsreife der Tochter (deren Eintritt je nach dem Landstrich wechselt) zum verliebten Freier. Daß die Erzählung diese Ereignisse nicht bloß zufällig zusammentreffen läßt, sondern durch ihre zeitliche Kontinuität gerade auf ihre innige Beziehung hinweisen will, ergibt sich aus dem weiteren Verlauf der Geschichte. Es wird alles zur Hochzeit des Grafen mit der — wie bei seiner ersten Ehe — auch bis zuletzt unbekannten neuen schönen Braut gerüstet und Griselda selbst muß als Magd dabei mithelfen. Erst im entscheidenden Moment eröffnet der Graf allen Beteiligten, daß die vermeintliche junge Braut niemand andere sei als seine Tochter, die er nun samt ihrem Bruder, der aus so schweren Proben siegreich hervorgegangenen geliebten Gattin wieder zuführt.

Man kann von der wenigstens unsere primitivsten moralischen Empfindungen respektierenden Erzählung wohl kaum verlangen, daß sie den allzumenschlichen Wunsch des Vaters, seine alte und für ihn reizlos gewordene Frau gegen seine hübsche blühende Tochter einzutauschen,[1] etwa noch deutlicher ausspreche als es in der Scheinheirat der Griselda-Sage geschieht. Sind wir überdies von der Psychoanalyse darauf vorbereitet, daß die im realen Kulturleben notwendige Hemmung derartiger Wunschregungen häufig zur Produktion ersatzbietender Phantasiebildungen führt (Symptom, Traum, Kunstwerk, Mythus, Religion), in denen der vom Milieu verbotene und dem eigenen Bewußtsein anstößig gewordene Wunsch in mehr oder minder entstellender Verhüllung sich Befriedigungen zu schaffen sucht, so dürfen wir in der Aufdeckung dieser notwendig verborgenen und doch so offen daliegenden Motivierung nicht nur den lange gesuchten Sinn der Sage, sondern zugleich die Tendenz ihrer Bildung, d. h. die für ihre Gestaltung entscheidende psychische Triebkraft, erblicken. Wir müssen nicht nur mit allen Beurteilern des Stoffes darin übereinstimmen, daß die von den Bearbeitern der Sage eingeführten Motivierungen der Handlungsweise des Markgrafen höchst

---

1) Bei Boccaccio heißt es im Hinblick auf die neue unbekannte Braut: „Jedermann meinte, der Markgraf habe einen guten Tausch gemacht.“ — Und bei Simrock: „Alle lobten den Markgrafen, daß er nicht Unrecht getan hätte, daß er seine vorige Gemahlin verstoßen und, wo nicht eine verständigere und tugendhaftere, daran sie doch ein wenig zweifelten, so doch in Wahrheit eine weit jüngere und schönere, die ihm an Stand und Ehren gleich wäre, sich ersehen hätte.“ — Die zur Scheidung von der ersten Frau eingeholte Erlaubnis des Papstes scheint auf einen früheren Dispens zur Heirat der Tochter hinzuweisen. — Einen anderen Ausweg aus der Situation des Vaters, der nach dem Tode der Frau seine Tochter heiraten möchte, zeigt eine hübsche Geschichte von Rétif de la Bretonne: „Die beiden Witwer und ihre Töchter“ (in „Zeitgenossinnen“, Bd. 2), in der es direkt heißt: „Da unsere Väter uns, ihre Töchter, nicht selber heiraten können, so liefern sie sie sich gegenseitig aus!“ (S. 39.) — „Die Ernadans von Madras lassen es zu, daß ein Mann seine älteste Tochter zur zweiten Frau nimmt.“ (Hans Fehlinger: Über einige sexuelle Sitten in Indien. [Geschlecht und Gesellschaft, IX, 1914, S. 181].) — Man vgl. den Inzest Lots mit seinen Töchtern in der Genesis (Rank: Inzestmotiv).

fadenscheinig und unstichhältig sind, sondern auch auf Grund unserer Einsichten in die Sagenbildung erkennen, daß die Begründungen deswegen so unzureichend ausfallen mußten, weil die Sagenmotive, zu deren Stütze sie bestimmt waren, selbst nur mißverständliche Auslegungen des unverständlich gewordenen Inhalts darstellen. War einmal der ursprüngliche Sinn der Sage verwischt, so suchte sich natürlich das Motivierungsbedürfnis an andere, der eigentlichen Tendenz bloß sekundär dienende Elemente zu heften und sich im Laufe der Überlieferung um so heftiger an diesen falschen Stellen zu verbeißen, je unzureichender die hier angesetzten Begründungen erschienen. Daß dabei gewiß auch mächtige Komponenten des Seelenlebens auf ihre Rechnung kommen mußten, zeigt sich deutlich an der aus dieser Verschiebung folgenden extremen Ausgestaltung der männlichen Grausamkeitssucht und der weiblichen Unterwürfigkeitsneigung, die bekanntlich in ihren normalen Ausläufern, der Eroberungskraft des Mannes und der Hingebungsfähigkeit des Weibes, als spezifische Geschlechtscharaktere hoch geschätzt werden und die wir in ihren pathologischen Übertreibungen als Sadismus und Masochismus zu bezeichnen gewöhnt sind. Doch müssen wir die krasse Ausgestaltung und die damit verbundene Interpretation der Griselda-Sage in dieser Richtung als sekundäre Bildung ansehen, wenngleich schon ihr Keim dem lüsternen Wunsch des Vaters auf seine Tochter ursprünglich zur Geltung verholfen haben wird.[1] Es konnte

---

1) Hier läßt sich vielleicht rechtfertigen, warum wir nur die Handlungsweise des Grafen und nicht auch die seiner Gattin psychologisch zu motivieren haben. Wie im Liebesleben der Mann der aggressive Teil ist, so geht auch die Mythenschöpfung und Sagenbildung von seiner unbefriedigten Libido aus und es kann uns nicht wundern, wenn die zur Befriedigung oder Rechtfertigung seiner Gelüste von ihm selbst geschaffenen weiblichen Phantasiegestalten seinen Wünschen möglichst widerstandslos dienen. Nach Analogie der vom Standpunkt des Sohnes gebildeten Ödipus-Sage sollte man erwarten, daß hier die erotische Neigung der Tochter zum Vater die Triebkraft zur Sagenbildung liefert; doch zeigt sich, daß das weibliche Empfinden auch hier nur eine rein passive Rolle spielt und die Erzählung vom Standpunkt des Mannes (Vaters) gearbeitet ist. — Hervorhebung verdient hier noch, daß das ganze Schema unserer Sage mit allen seinen Details in einer Reihe von Über-

darum keine Bearbeitung und keine Auslegung des Stoffes von Erfolg begleitet sein, welche diese „lobwirdige History von der demütigen und gehorsamen Frawe Gryselda" für bare Münze nahm und nicht die an sich völlig sinnlosen Prüfungen der eigentlichen Tendenz der Sage unterzuordnen wußte.

Verrät uns so die Sage selbst mit einer seltenen Offenheit, die nur vom konsequenten Übersehen an Seltsamkeit übertroffen wird, wo der Zugang zu ihrem geheimsten Sinn liegt, so bedarf es jetzt allerdings für einen Moment des psychoanalytischen Schlüssels, um die in das Innerste der Sagenbildung führende Eingangspforte zu erschließen. Wir dürfen nämlich nicht übersehen, daß der ganze komplizierte Apparat der Kinderabnahme, des Zeitintervalls, der Verstoßung und der zweiten Hochzeit ganz vergeblich aufgeboten würde, wenn der Vater von Anfang an alles weiß und nur als ein Spiel betrachtet, und stehen so neuerdings vor der Aufgabe, ihm selbst — und damit auch uns — seine eigene unverstandene Handlungsweise zu motivieren. Nun ist es aber nicht mehr schwer, auf dem Boden unserer Auffassung zu erkennen, daß auch diese Unlogik erst sekundär durch Unterstreichung der Prüfungstendenz hineingebracht wurde; denn sollte überhaupt die Prüfung der Gattin die Handlungsweise des Grafen motivieren können, so war die erste Bedingung, daß der Graf — ja gerade nur er allein — von allen Vorgängen unterrichtet war, während dem ursprünglichen und logischen Sinn der Sage nach gerade die Unkenntnis der Identität von Braut und Tochter — die ihm erst im entscheidenden Moment bekannt werden durfte — seine zweite Inzestheirat ermöglichen konnte. Aber wie bei der Ausgestaltung des Grausamkeitsmotivs haben wir auch in dieser sekundären Entstellung nicht allein das Werk blinden Unverständnisses, sondern ebensosehr das unbewußte Walten der Verdrängungstendenz zu sehen, welche die Blutschande mit der Tochter auch noch in der Phantasiebefriedigung zu anstößig findet und darum im letzten Moment verhindert.

lieferungen vom Standpunkt des Sohnes verwertet erscheint, der seine Mutter heiraten will, wie unser Markgraf seine Tochter (vgl. dazu meine Abhandlung über die Lohengrin-Sage, 1911).

Daß man tatsächlich eine solche psychische Vorstufe unserer Sage annehmen darf, in der die Heirat mit der Tochter unbewußterweise erfolgen sollte, zeigt ihr Vergleich mit einer großen Gruppe verwandter Überlieferungen, aus denen sich unzweideutig ergibt, daß der in der Griselda-Sage trotz Wissens des Vaters erst im letzten Moment verhinderte und durch die Wiederheirat der ersten Frau schlecht verdeckte Inzest mit der Tochter andere Male nicht nur vollzogen, sondern in seiner Anstößigkeit meist durch den unbewußten Vollzug gemildert wird, wozu eben der ganze in der Griselda-Sage scheinbar zwecklos aufgebotene Apparat der Aussetzung,[1] d. h. heimlichen Aufziehung bei fremden Leuten, der aller Logik hohnsprechende Zeitintervall bis zur Reifung der Tochter, und die zweite Hochzeit dient, welche Motive uns aus einer Reihe paralleler Überlieferungen bereits als gleiche Hilfsmittel der Inzestermöglichung, sekundär der Verhinderung, geläufig sind. Indem hier nur auf die breite Fundierung dieser Auffassung der Griselda-Sage in den in Riklins[2] und meinen Arbeiten niedergelegten vergleichenden Materialuntersuchungen hingewiesen werden kann, sei nicht versäumt, einzelne Bearbeitungen des Griselda-Stoffes selbst hervorzuheben, in denen die ursprünglichen Motive noch im Sinne unserer Auffassung betont erscheinen. In der von Schuster (S. 52 bis 60) ausführlich besprochenen dramatischen Bearbeitung einer Madame de Saintonge (1650 bis 1718): Griselde ou la Princesse de Saluces ist die Fabel des zweifelhaften Prüfungsmotivs entkleidet und alles folgt aus der Lüsternheit des Fürsten nach dem Besitz eines jungen Mädchens, von dem er erst am Schlusse erfährt, daß sie seine Tochter sei. Wir sehen hier direkt, wie die logische Zurücksetzung des sekundären Prüfungsmotivs auf der anderen Seite den unbewußten Inzest in den Vordergrund drängt. Kann man dafür vielleicht noch das Raffinement der

1) Im deutschen Märchen (Köhler, S. 538) sagt der Graf, er werfe das Neugeborene in den „Ziggel" (gleich Ziehbrunnen): Das typische Aussetzungsmotiv. (Siehe dazu: Rank, Der Mythus von der Geburt des Helden, 1908, zweite, erw. Aufl. 1922.)

2) Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen. Wien und Leipzig 1908, S. 76 u. ff.

französischen Intrigenkomödie verantwortlich machen wollen, so betont die Naivität eines von Köhler (S. 546 ff.) mitgeteilten isländischen Volksmärchens das sexuelle Motiv in der detaillierten Schilderung der Brautnachtsszene zwischen Vater und Tochter, die knapp an der Grenze des Darstellbaren als täuschendes Spiel erklärt wird. „Am Abend, als man sich zur Ruhe begibt, will auch der König mit seiner neuen Königin (seiner Tochter) sich niederlegen; er befiehlt der Grishildur ein kleines Licht zu nehmen, es anzuzünden, zwischen den Fingern zu halten und sie beide zu Bette zu begleiten. Grishildur tut so und leuchtet ihnen, während sie sich niederlegten. Die neue Königin stieg zuerst ins Bett, und der König tut es ebenfalls. Da war das Licht, das Grishildur hielt, so weit herabgebrannt, daß es an ihren bloßen Fingern brannte. Der König fragte, ob sie sich nicht brenne. Grishildur antwortete: ‚Es schmerzen die brennenden Finger, aber noch mehr schmerzt das trauernde Herz', und vergoß Tränen. Da ertrug es der König nicht länger . . ."

Daß manche Bearbeiter die Eignung des Stoffes zur Durchsetzung inzestuöser Regungen, wenn auch nicht in der ursprünglichen Bedeutung der Sage, wohl fühlten und unwillkürlich darstellten, sei an zwei weiteren Bearbeitungen gezeigt. Bei der großen Zahl verschiedener Motivierungsversuche und Modifikationen ist einer der Erzähler, Nikolay, der den Stoff in einer Ballade behandelte, auf den Einfall gekommen, den langen Zeitintervall bis zur Reife der Tochter und damit auch die Heirat mit dieser gänzlich auszuschalten. Der Graf verstößt seine Gattin hier bereits im zweiten Jahr der Ehe und vermählt sich sogleich zum Schein mit einer neuen Braut.[1] Diese ist jedoch wieder nicht eine beliebige fremde Person, deren dem Markgrafen zu seinem Spiel gewiß genug zur Verfügung stünden, sondern charakteristischerweise — seine Schwester, die sonst meist seine Kinder heimlich aufzieht und von der es im Volksbuch von

1) Wo die Verstoßung ebenfalls bald nach der Geburt des Kindes erfolgt, die Gattin aber den langen Zeitintervall bis zur Reife der Tochter im Elternhause verbringt (wie im isländischen Märchen), tritt die ganze Unlogik dieser sekundären Motivierung offen hervor.

Cochem heißt, sie habe sie wie ihre eigenen gehalten, was sich wie der Keim zu diesem balladenhaften Geschwisterinzest ausnimmt.

Die negative Seite des Inzestkomplexes tritt uns dagegen in Gerhart Hauptmanns Dramatisierung entgegen, die wir als den ersten Versuch einer rein innerlichen Motivierung schätzen müssen. Er hat das Hauptmotiv der Sage in den Bahnen des Inzestkomplexes selbst so verschoben, daß der Graf bei der Geburt des Kindes seine zärtliche Neigung nicht auf dieses überträgt, sondern sie im Gegenteil, wie zur Sicherung seiner ehelichen Gefühle, nur noch intensiver an die Gattin heftet[1] und das Kind sogar um deren Liebe beneidet. Hier hat es dann seine volle psychologische Berechtigung, wenn dieses Kind ein Knabe ist, der ja dem Vater von Anfang an als Konkurrent um die zärtliche Neigung der Mutter gegenübersteht. So wendet sich also auch der moderne Dichter zur psychologischen Motivierung der Griselda-Fabel an die Untiefen sorgsam geborgener Beziehungen des Familienkomplexes, dem er an anderer Stelle so große und allgemein gültige Bedeutung zumißt, wie die Psychoanalyse auf Grund ihrer Erfahrung: „Ich bin überzeugt, daß tiefe Zwiste unter nahen Verwandten unter die grauenvollsten Phänomene der menschlichen Psyche zu rechnen sind. In solchen Kämpfen kann es geschehen, daß glühende Zuneigung und glühender Haß parallel laufen — daß Liebe und Haß in jedem der Kämpfenden gleichzeitig und von gleicher Stärke sind: das bedingt die ausgesuchten Qualen und die Endlosigkeit solcher Gegensätze.“ (Griechischer Frühling, S. 209.)

Indem wir von diesen Seitenpfaden des Inzestkomplexes wieder auf unseren Hauptweg hinlenken, möchten wir schließlich noch zwei besonders charakteristische Züge in der Gestaltung der Griselda-Sage hervorheben, die auf ihre Wurzel in der erotischen Neigung des Vaters zur Tochter bedeutsam hinweisen. Das eine Motiv findet sich zwar in der gesamten Überlieferung nur ein einziges Mal, in der französischen Verserzählung Perraults (1691) — aus der es in zwei

1) Dazu vgl. man die von Frazer angeführte Sitte der Primitiven, daß beim Eintritt der ersten Menstruation (Reife) der Tochter der Vater mit seiner Frau den Geschlechtsakt ausüben muß.

unselbständige dramatische Bearbeitungen überwanderte, — ist jedoch für die unbewußte dichterische Motivgestaltung in dem von uns betonten menschlichen Sinne charakteristisch genug, um erwähnt zu werden. Die im Kloster aufgewachsene Tochter des Grafen verliebt sich nämlich in einen jungen Edelmann und der französische Erzähler scheint in dem zeitlichen Zusammentreffen dieses Ereignisses mit der Verstoßung der Gemahlin unwillkürlich angedeutet zu haben, daß der Graf es nicht ertragen könne, seine geliebte Tochter einem anderen Manne zu gönnen. Dazu stimmt auch die auffällige Bemerkung, daß den Vater, trotz seiner Freude über den erwünschten Eidam, „eine sonderbare Lust ergriff, die Liebenden das Glück ihres Lebens durch grausame Qualen erkaufen zu lassen . . . Zugleich kann ich bei dieser Gelegenheit die Geduld meiner Gattin aufs neue erproben, nicht sowohl um wie bisher mich von meinem unsinnigen Mißtrauen zu befreien — denn ich darf nicht mehr an ihrer Liebe zweifeln — als vielmehr um ihre Güte, ihre Sanftmut, die Größe ihres Verstandes vor aller Leute Augen zu entfalten . . ." (Westenholz, S. 72). Diese Bemerkung des Dichters von der beim Vater unmotiviert hervorbrechenden Lust, das Liebesglück der Tochter mit einem anderen Manne zu stören und sie selbst zu heiraten, mutet, wie Westenholz (S. 79) scharfsinnig bemerkt, um so seltsamer an, als der Dichter sich vorher die größte Mühe gab, alle sonst so schlecht motivierten Prüfungen der Gattin durch ein von Anfang an bestehendes Mißtrauen des Grafen gegen das weibliche Geschlecht zu begründen. Wenn nun seine Motivierungskunst gerade wieder an der entscheidenden Stelle des unverstandenen Tochterinzests plötzlich versagt, so dürfen wir auch darin einen Beweis für die von uns behauptete Verschiebung des Motivierungsbedürfnisses vom eigentlichen Thema auf unwesentlichere Elemente erblicken.

Ein letzter Beweis des tiefreichenden Anteils, den der väterliche Inzestwunsch an der Bildung der Griselda-Sage hat, ergibt sich, wenn man sie hinsichtlich dieses Komplexes mit dem geschärften Auge des Psychoanalytikers betrachtet. Auf den ersten Blick mag es vielleicht eher geistreich als zutreffend aussehen, wenn wir darauf auf-

merksam machen, daß das erotische Verhältnis des Markgrafen zu seiner Tochter in vielen Fassungen der Erzählung bereits in dem Verhältnis von Griseldens Vater zu seiner Tochter vorgebildet ist. Wie der Markgraf bei Perrault seine Tochter dem Edelmann nicht gönnt, so sträubt sich — charakteristischerweise gerade in den naiveren Volksmärchen — der alte Vater, im Gegensatz zur landläufigen Fassung, wo er sich eine Ehre aus dem hohen Eidam macht, entschieden dagegen, dem Grafen seine Tochter zu geben, nicht bloß weil er das Unglück voraussieht, sondern weil er die geliebte Tochter nicht entbehren mag — ganz wie später der Markgraf nicht die seinige. So heißt es in dem von Köhler (S. 540) mitgeteilten dänischen Märchen: „Der König hatte einen Torwächter (Portner), und der hatte eine einzige Tochter. Ihre Mutter war tot und sie lebte bei ihrem Vater, hielt ihm Haus und war seine Stütze und seine Freude." Als nun der König diese Tochter zur Frau begehrt, „wollte das der Torhüter sehr ungern; er sagte, das gehöre zu dem Übelsten, das der König verlangen könnte, denn er werde nicht glücklich werden und sie auch nicht, und er bat den König gar sehr, er möchte es doch sein lassen, aber der König wollte nicht." Noch auffälliger verfährt diese Märchenerzählung bei der Verstoßung Griseldas: „Sie war es sehr zufrieden, heim zu ihrem alten Vater zu kommen. Sie kehrte nun zu ihrem Vater zurück, und er war sehr froh, daß er sie wieder bekommen hatte." Ähnlich nimmt auch der Vater im isländischen Märchen (Köhler, S. 547), in charakteristischem Gegensatz zur Mutter, die Werbung des Königs übel auf, und in Nikolays Ballade erklärt er, die Tochter verstünde ihn besser zu pflegen als seine verstorbene Frau; so zieht ja auch der Markgraf später aus den bereits erörterten erotischen Motiven seine Tochter der eigenen Gattin vor. In dem dramatischen Gedicht „Griseldis" von Friedrich Halm (Wien 1837) endlich, das die Scheinheirat mit der Tochter gänzlich ausschaltet, verflucht der Vater Griseldis, weil sie ihren Mann mehr als ihn liebt, und nimmt sie erst wieder liebevoll bei sich auf, als sie ihren Gatten freiwillig verlassen hat.

Sind wir durch ähnliche Untersuchungen und Ergebnisse darauf vorbereitet, daß eine so mächtige, ins Unbewußte verdrängte Seelenregung sich in unerschöpflichen Phantasiebildungen immer wieder auszuleben strebt, so wird es uns nicht in Verwunderung setzen, daß sie sich innerhalb derselben ihr entsprungenen Phantasieschöpfung in zwei verschiedenen Formen ausprägt, die allerdings bei schärferem Zusehen in eine Wiederholung derselben Situation zusammenfließen. Die tiefere Erklärung dieser für die Mythenbildung typischen und für ihr Verständnis bedeutsamen Verdoppelung und Vervielfachung von Gestalten und Situationen würde uns in schwierige und weitverzweigte psychologische Erörterungen über das Wesen der mythenbildenden Phantasietätigkeit verstricken, die zwar schon von verschiedenen Seiten in Angriff genommen,[1] aber keineswegs noch zu einem in jeder Hinsicht spruchreifen Abschluß gebracht sind. Das Problem wird in diesem Falle dadurch noch komplizierter, daß sich diese Doublierung des Vaterverhältnisses weniger deutlich in den literarisch älteren Überlieferungen findet, deren novellistischem Gepräge die Freude des alten Mannes über das plötzliche Glück seiner Tochter näher lag als sein Sträuben gegen die Heirat, als in den naiven Märchenerzählungen, die mit dem übernommenen Stoff freier und dem Volksempfinden entsprechender schalten. Es deckt sich dies jedoch vollkommen mit unseren bisherigen Anschauungen über die mythenbildende Phantasietätigkeit und gibt uns so Anlaß, mit einem Hinweis auf das Wesen dieser „dichtenden Volksseele" zu schließen.

Wir haben es besonders lehrreich gefunden, zu verfolgen, wie einzelne Dichter vermöge ihrer eigenen unbewußten Komplexbetonung zur Verdeutlichung und Unterstreichung gewisser inzestuöser Züge des überlieferten Stoffes gelangten. Ähnliche dichterisch begabte Einzelindividuen müssen wir uns auch als Urheber, Fortpflanzer und Ausschmücker der sogenannten Volksproduktionen denken. Die durch Generationen fortgesetzte Bearbeitung in einer Reihe ähnlich ein-

1) Siehe besonders Rank: Mythus von der Geburt des Helden (die „Doublierung") und „Die Lohengrin-Sage".

gestellter Individualpsychen[1] läßt die allgemeinmenschlichen Motive mehr hervortreten und manches störende Beiwerk unterdrücken. Auf diesem Wege mag es denn auch in unserem Falle der Vielzahl der Märchenerzähler besser als dem einzelnen Dichter gelungen sein, durch möglichstes Zurückdrängen des sekundär aufgebauschten Prüfungsmotivs den von uns hervorgehobenen rein menschlichen Zügen und damit dem ursprünglichen Sinn der Sage näher zu kommen, ja die durch allzu persönliche Komplexbetonung entstellte Überlieferung in manchem Punkte direkt psychologisch richtigzustellen. Die Märchenerzähler haben dabei etwas gemacht, was Jung in einer interessanten Arbeit[2] für das der mündlichen Überlieferung nahestehende Gerücht erweisen konnte: daß es nämlich ein gleichfalls unverstandenes seelisches Produkt, einen Traum, im Verlaufe seiner mündlichen Tradition vollkommen psychologisch richtig gedeutet hat, indem jeder einzelne Erzähler aus seinen persönlichen Komplexen den richtigen Sinn herausgefühlt und dem Stoff als ergänzende Modifikation angefügt hat. Hier ersehen wir endlich auch, daß die große Beliebtheit des Stoffes bei den poetischen Erzählern verschiedener Zeiten und Länder, wie bei ihrem Publikum, sich nicht aus dem Gefallen an der künstlich aufgebauschten und so schlecht motivierten äußeren Handlung erklären kann, sondern der nicht anerkannten Befriedigung der gleichen unbewußten Seelenregungen entspringt, deren besondere Intensität ursprünglich zur krassen Ausgestaltung dieses Komplexes in dem Phantasiegebilde geführt hatte, und deren allmähliche Verdrängung aus unserem kulturell angepassten Seelenleben die späteren mißverständlichen Auffassungen verschulden mußte.

---

1) Charakteristisch in diesem Sinne erscheint die häufig im Titel der Volksbücher gebrauchte Wendung: Von einem Liebhaber der Historie aufs neue an Tag gegeben oder zum Druck befördert.

2) „Ein Beitrag zur Psychologie des Gerüchtes." (Zentralblatt für Psychoanalyse, I. Jahrgang, 1911, S. 81 u. ff.)

DIE MATRONE VON EPHESUS

Ein Deutungsversuch der Fabel von der treulosen Witwe

Zu den beliebtesten der bei zahlreichen Völkern und zu verschiedenen Zeiten immer wiederkehrenden Erzählungen gehört unstreitig die eines gewissen grausigen Humors nicht entbehrende Geschichte von der Witwe, die, ohne Speise und Trank zu sich zu nehmen, am Sarge des geliebten Gatten trauert, schließlich aber dem Leben wiedergegeben und sogar dazu gebracht wird, den Leichnam ihres Gatten an Stelle des vom Galgen gestohlenen Verbrechers aufzuhängen, um dem neuen Geliebten das verfallene Leben zu retten. Wird auch die Beliebtheit und ungeheuere Verbreitung dieser Anekdote, die Eduard Griesebach auf ihrer Wanderung durch die Weltliteratur genau verfolgt hat,[1] durch ihre aufdringlich unterstrichene Tendenz, die Unbeständigkeit der Weibertreue zu demonstrieren, scheinbar ausreichend erklärt, so muß doch in den Augen des einigermaßen kritischen Beurteilers der tiefwirkende und anhaltende Erfolg in auffälligem Widerspruch zu dem platten Inhalt und der seichten, allzu billigen Tendenz der Geschichte stehen. Tritt man dem Sachverhalt von der psychologischen Seite näher, so wird man etwa sagen können, es hafte dem Stoff irgend ein mächtiger Affekt an, der durch den offenkundigen Inhalt nicht ausreichend motiviert scheint. Dieser Eindruck wird zur Gewißheit, wenn man aus ähnlichen Untersuchungen wiederholt erfahren hat, daß sich das Verständnis für die Gestaltung, Fortpflanzung und Wirkung eines mehrfach überlieferten und oft bearbeiteten Stoffes nur aus der psychoanalytischen Berücksichtigung der

---

1) „Die Wanderung der Novelle von der treulosen Witwe durch die Weltliteratur." Berlin 1886. *(Editio definitiva.)*

ihm zugrunde liegenden unbewußten Triebkräfte ergibt, die der manifeste Inhalt nicht mehr erkennen läßt, da ihre Abkömmlinge so gut es geht von dem logischen Bewußtsein rationalisiert wurden.

Ohne auf die literarischen Quellen und die verschiedenen Versionen der Erzählung im einzelnen einzugehen, sei kurz ein häufig wiederkehrendes Schema voll ausgeführt. In der Regel — der Bericht des Petronius macht davon eine Ausnahme — erfährt eine Frau, daß eine Witwe ihrem verstorbenen Gemahl untreu geworden sei und ihn sehr bald vergessen habe. Sie hält sich einer solchen Handlungsweise für unfähig, wird aber von dem für tot ausgegebenen eigenen Gatten der Untreue überführt und tötet sich durch Erhängen. Paßt dieser tragische Abschluß durchaus nicht zu der lustspielmäßigen Einkleidung des sich tot stellenden Gatten, so befriedigt anderseits in dem einfachen ernsthaften und psychologisch durchaus ursprünglicheren Bericht des Petronius wieder der frivole Schluß nicht. Bei Petronius fehlt das erste Beispiel der treulosen Witwe und die Erzählung beginnt gleich mit der Matrone von Ephesus, die beschließt, an der wirklichen Leiche des geliebten Mannes den Tod durch Verhungern zu suchen. Sie wird von dem Soldaten, der die in der Nähe gekreuzigten Räuber bewacht, zum Essen genötigt und bald tröstet sie sich auch mit seiner Liebe. Auch hierin weicht die Erzählung des Petronius von den meisten übrigen Einkleidungen bedeutsam ab, daß es dem Soldaten gelingt, die Witwe gleich völlig zu erobern, während der Diebstahl des Gekreuzigten, der dann durch den Leichnam des Gatten ersetzt wird, erst nach der dritten Liebesnacht der Witwe stattfindet. Für gewöhnlich bemerkt der Wächter bald nachdem er der Witwe Speise und Trank aufgenötigt hat, den Raub des Gehenkten und bittet sie um einen Rat, den sie auch zu geben verspricht unter der Bedingung, daß er sie dann heirate. Nachdem sie ihn aber durch Opferung ihres eigenen Mannes vom sicher zu erwartenden Henkertode gerettet hat, verweigert er die Heirat und läßt sie beschämt stehen. Er motiviert dies in fast allen Erzählungen — wieder mit Ausnahme des Petronius — damit, daß die trauernde Witwe nicht nur den Leichnam ihres Gatten durch Erhängen ge-

schändet, sondern sich auch nicht gescheut habe, an ihm die Verstümmelungen vorzunehmen, die ihn dem Räuber ähnlich machen sollen. Hier stoßen wir nun aber auf eine krasse Unwahrscheinlichkeit in der Erzählung und werden so aufmerksam, daß wir darin vielleicht einen jener Rationalisierungsversuche erkennen dürfen, hinter denen der ursprüngliche Sinn des Motivs verborgen liegen mag.

Der von seinen Verwandten geraubte Leichnam des Räubers weist nämlich in den allermeisten Berichten irgend eine, oft sogar mehrere Verstümmelungen auf, die nun dem Leichnam des Ersatzmannes auch beigebracht werden müssen, damit seine Identität mit dem Gestohlenen hergestellt werde. Setzt diese fadenscheinige Motivierung eine Kontrolle des Gehenkten voraus, die sich mehr auf die körperlichen Verletzungen als auf das Aussehen der Person stützt, so wird die Sache noch verdächtiger dadurch, daß der Wächter, anstatt der Frau für Rat und Hilfe dankbar zu sein, sie auch noch mit Berufung auf sein zartes Gewissen zwingt, den Gatten eigenhändig aufzuhängen und die Verstümmelungen an seinem Leichnam selbst vorzunehmen. Ist unser Verdacht in bezug auf die Stichhaltigkeit dieser Motivierung aber einmal soweit geweckt, so wird er durch die Art der Verstümmelungen in eine ganz bestimmte Richtung gedrängt. Meist handelt es sich um einen Zahn (im Italienischen, Griesebach S. 91), den die Witwe dem Leichnam des gehängten Gatten ausschlägt (auch um zwei Zähne), oder die beiden Ohren (im Deutschen, l. c. S. 104), die ihm abgeschnitten werden. Wie in manchen Berichten der Gatte sich nur tot stellt, so wird in der in Voltaires „Zadig" (1747) eingeflochtenen Erzählung die Verstümmelung am totgeglaubten Gatten nur versucht. Azora, Zadigs Gattin, versucht ihrem scheintoten Mann mit einem Rasiermesser die Nase abzuscheiden, um ihren neuen Geliebten damit zu heilen; Zadig aber richtet sich im Sarge auf und hält mit der einen Hand seine Nase fest.[1] Haben uns Freuds Traumanalysen und Auflösungen neurotischer Symptome diese Hand-

1) Vgl. dazu die Bedeutung des Motivs der Verzauberung der Studenten in Auerbachs Keller bei Goethe (Rank: Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, 1912, S. 297. Zum ganzen Thema vgl. ebenda Kap. IX).

lungen als symbolischen Ersatz der Kastration oder Kastrationsdrohung (Zadig) verstehen gelehrt, so werden wir uns nicht über die verschiedenen Einkleidungen dieser Verstümmelungen wundern, die einmal das Abschneiden des Phallus durch Verlust eines Zahnes oder der Nase umschreibt, und die Entfernung der Hoden durch den Verlust eines anderen paarigen Organs (zwei Ohren, zwei Zähne, die beiden Beine und Ohren in einer deutschen Fassung, l. c. S. 117).[1] Daß diese Deutung aber nicht bloß aus verwandten Phantasiebildungen erschlossen werden kann, sondern auch am vorliegenden Material selbst noch zu bestätigen ist, lehrt eine unter dem Titel „Dyocletians Leben von Hans von Bühel" aus einer Baseler Handschrift von Adalbert Keller herausgegebene deutsche Bearbeitung des Stoffes, über die Griesebach (S. 107) sagt: „Man könnte finden, daß der Deutsche hier die Verstümmelung etwas zu sehr ins Große und Krasse gehäuft und übertrieben habe. Was die sämtlichen französischen Versionen einzeln haben, die Verwundung mit dem Degen bei Fabliau, das Ausbrechen der Zähne in den Sept Sages, das Abhauen der Ohren bei Brantôme und das Abschneiden der Nase bei Voltaire: das läßt Hans von Bühel seine Frau alles zusammen vollführen, nur an Stelle der Nase die ‚Zwene' setzend, zu deren Verstümmelung er noch eine weitere Scheußlichkeit hinzufügt." (Die Frau wirft nämlich die abgeschnittenen „Zwene", die Hoden, einem Hunde hin.)

Nun kann man diese besondere Bedeutung der am Leichnam des Gatten vorgenommenen Verstümmelungen als allgemein durchgängig nur anerkennen, wenn ihre Aufdeckung zum Verständnis der Erzählung beiträgt und uns etwas von ihrem ursprünglichen Sinn erkennen lehrt. Wäre doch die Kastration des toten Gatten eine noch ungeheuerlichere und der Menschlichkeit noch ferner gerückte Roheit als

1) In einer verwandten indischen Geschichte (Griesebach, S. 67) handelt es sich um „einen Menschen mit abgeschnittenen Füßen, Händen, Nase und Ohren". Die symbolische Gleichung, in der alle paarigen Organe einander ersetzen, hat Stekel (Die Sprache des Traumes, Wiesbaden 1911) aufgestellt. — In einer französischen (Griesebach, S. 77) und einer deutschen (l. c. S. 102) Version stirbt der Mann, als seine Frau sich in den Finger schneidet, so daß Blut fließt.

die bloße Preisgabe seines unnützen Kadavers, wenn wir nicht gerade darin einen in gewissem Sinne rührenden Zug der weiblichen Treue erkennen dürften, der in direktem Gegensatze zum manifesten Inhalt und zur aufdringlichen Tendenz der Erzählung steht. Entschließen wir uns also, gegen die frivole und offenbar sekundär aufgebauschte Tendenz, die in den verschiedenen Versionen mit so starker affektiver Betonung ausgestattete Trauer der Witwe völlig ernst und wahr zu nehmen, so liegt es nahe, ihre bis über den Tod hinaus währende Liebe[1] zum Gatten in letzter Linie auf die von ihm gewährte geschlechtliche Befriedigung zurückzuführen, welche die Witwe schmerzlich entbehrt.[2] Sie trauert, grob gesprochen, dem Verlust des für sie unersetzlichen Phallus nach und wünscht ihn als liebevolles Andenken zu besitzen, ursprünglich wohl mit der geheimen Phantasie, sich damit auch weiterhin geschlechtlichen Genuß und Befriedigung zu verschaffen. Daß eine solche Phantasie dem, wenn auch uneingestandenen menschlichen Empfinden durchaus nicht fremd ist, lehrt nicht nur der japanische Brauch, wonach die Witwe den Penis ihres

---

1) Eine solche Liebe des Mannes zu einer toten Frau wird von Achilleus der Penthesilea gegenüber berichtet und Periander beschläft die tote Melissa (nach Herodot). Im Roman des Ephesiers Xenophon wird im Eingang des 5. Buches erzählt, wie Aegialeus dem Habrokomes seine einbalsamierte Gattin zeigt, die ihm trotz Alter und Tod noch immer jugendlich erscheine; er esse und schlafe mit der Leiche und denke dabei an die einstigen Festnächte (Griesebach, S. 113). Auch Karls des Großen Geliebte Fastrada bleibt nach dem Tode durch einen Zauberring unverweslich und gewinnt jedesmal neues Leben, sobald der sinnlich erregte Geliebte ihr naht. Diese Geschichte soll schon im sechzehnten Jahrhundert auf den Londoner Bühnen aufgeführt worden sein (vgl. Koeppel, Quellenstudien zu den Dramen Chapmans, Massingers, Fords, 1897, S. 222, wo auch andere ähnliche Darstellungen [S. 12] erwähnt werden). Einige Überlieferungen, die dieses Motiv der über das Grab hinaus währenden Liebe in charakteristischer Einkleidung darstellen, habe ich in meiner Studie über „Die Nacktheit in Sage und Dichtung" behandelt. Andere Beispiele bei Jones: Der Alptraum (Schr. z. angew. Seelenkunde, Heft XIV, 1912, S. 39).

2) Über das Rühmen der physischen Vorzüge des verstorbenen Gatten durch die Witwe vgl. man das in Ed. Fuchs' Illustr. Sittengesch., Bd. Renaissance, Hauptwerk S. 164, Ergänz. S. 40, mitgeteilte Material.

verstorbenen Gatten einbalsamiert aufbewahrt,[1] sondern auch einzelne aus unserem Kulturkreis überlieferte Fälle, die, mögen sie nun der Wirklichkeit oder einer Phantasie entsprechen, jedenfalls das Vorhandensein dieses Gedankenganges demonstrieren. „Schurig (Spermatologie, S. 357) berichtet im Beginn des 18. Jahrhunderts von einer belgischen Dame seiner Bekanntschaft, die, als ihr leidenschaftlich geliebter Mann starb, dessen Penis heimlich abschnitt und ihn in einer silbernen Lade bewahrte. Ein noch weiter zurückliegendes Beispiel von einer Dame des französischen Hofes, welche die Genitalien ihres toten Mannes einbalsamierte und parfümierte und sie in einem goldenen Kästchen aufbewahrte, wird von Brantôme[2] erwähnt."[3] Wir brauchen aber durchaus nicht nach so exklusiven Berichten zu fahnden, um die psychologische Berechtigung unserer Auffassung zu erhärten. In der ägyptischen Sage von Isis und Osiris äußert sich die Trauer der Witwe um den ermordeten Gemahl und Bruder in einer Form, die sich unschwer auf die Phantasie von der Konservierung des Penis reduzieren läßt. Osiris ist von seinem Bruder aus Eifersucht ermordet und zerstückelt worden; Isis setzt die Stücke wieder zusammen und belebt sie, nur den fehlenden Phallus muß sie durch einen aus Holz ersetzen.[4] Dieser unveränderliche Holzphallus, der wohl ein Er-

1) Siehe F. S. Krauss: Das Geschlechtsleben in Glaube, Sitte und Gewohnheitsrecht der Japaner. 2. Aufl., Leipzig 1911, S. 265 (Abbildungen).

2) In dem Livre second des dames galantes (discours IV) hat Brantôme auch die Geschichte der Witwe von Ephesus erzählt, die ihrem Manne hier ein Ohr abhaut (Griesebach, S. 84).

3) Zitiert nach Ellis: Die krankhaften Geschlechtsempfindungen auf dissoziativer Grundlage. Deutsch von Jentsch, Würzburg 1907.

4) Wie der Osiris-Phallus von einem Fisch verschlungen wird, so die Hoden in der Erzählung Hans von Bühels durch einen Hund. — Auch bei der Analyse des individuellen weiblichen Phantasielebens stößt man nicht selten auf diesen Gedanken, dessen tiefere Wurzel das grausame Gelüste ist, dem Manne den Penis abzubeißen, wobei die Vorstellung infantiler Befruchtungstheorien sowie vom Saugen an der Mutterbrust mitspielt. Es sei hier auf den anscheinend in diesen Zusammenhang gehörigen und oft behandelten Stoff verwiesen, der seit Konrad v. Würzburgs Bearbeitung als „Herzmaere" bekannt ist und zum Inhalt die Rache eines betrogenen Gatten hat, der seiner Frau das Herz ihres Liebsten als Speise zubereitet schickt (vgl. das

satz des ursprünglich wirklich einbalsamierten Gliedes ist, hat nun gleichfalls innerhalb des Kreises der Novelle von der treulosen Witwe sein Gegenstück. „In einer sehr merkwürdigen Umbildung tritt sie uns entgegen in Hans Wilhelm Kirchofs ‚Wendunmuth', von welchem die erste Ausgabe 1563 zu Frankfurt a. M. erschien. Eine Witwe konnte sich von ihrem geliebten Gatten Johannes nicht trennen, ließ sich also einen aus Holz machen und behielt ihn alle Nacht im Bette, bis die kluge Magd ihren lebendigen Bruder, der ein hübscher Bursche war, einmal statt des Holzbildes zu ihr legte. Die Frau war es auch zufrieden, und als sie am Morgen das Frühstück nicht kochen lassen konnte, weil die Magd sagte, es sei kein Holz mehr da, befahl sie, den hölzernen Johannes in den Ofen zu werfen" (Griesebach, S. 111 ff.). Ein vierzehnstrophiges Lied vom hölzernen Johannes in den Fastnachtsspielen des Jakob Ayrer stimmt mit Kirchofs Erzählung überein. Wie die Einbalsamierung des geliebten Phallus bei Wolfram von Eschenbachs Sigune, die die Leiche ihres Tschionatulander einbalsamiert in den Zweigen einer

---

Verschlingen durch den Hund und Fisch). Daß diese Rache ursprünglich als Kastration des Nebenbuhlers gedacht sein mochte, ist nicht nur aus inneren Gründen wahrscheinlich, sondern ließe sich aus der Geschichte des Motivs erweisen. In der bei Boccaccio erzählten und in das deutsche Volksbuch übergegangenen Geschichte von der schönen Gismonda schickt der eifersüchtige Vater seiner jungverwitweten Tochter (vgl. Inzestmotiv S. 383 Anmkg.) das Herz ihres Liebsten in einer goldenen Schale, die an das von Brantôme erwähnte goldene Kästchen erinnert, in welchem jene andere Witwe den einbalsamierten Phallus ihres verstorbenen Gatten bewahrte (vgl. oben). Und in einem altfranzösischen Lais, wo der schuldige Ritter zwölf Damen auf einmal liebt (Potenzphantasie), muß er zum Gericht für diese „noch anderes als das Herz liefern" (Voretzsch: Studium d. altfrz. Lit., S. 403). Von einem mittelalterlichen Minnesänger wird berichtet: „Um seiner Dame seine Herzhaftigkeit zu zeigen, ließ sich Ulrich von Lichtenstein einen Finger abhacken und sandte ihr denselben ausgeschmückt in einem prächtigen Kästchen zu" (Weinhold). Daß er dann in ihrem Dienste als Frau Venus verkleidet eine abenteuerliche Turnierfahrt unternahm, scheint auch für die Kastrationsbedeutung dieser symbolischen Handlung zu sprechen. Dr. Ernest Jones machte mich (nach Lektüre dieser Arbeit) auf ein Gedicht von Keats: „The Pot of Basil" aufmerksam, worin ein Mädchen den Kopf ihres toten Geliebten in einem Topf unter Blumen vergräbt und davon nicht zu trennen ist.

Linde neben sich aufbewahrt, auf den ganzen Körper des Geliebten übertragen ist, so ist auch der hölzerne Osiris-Phallus im Laufe der Verdunklung des ursprünglichen, allmählich anstößig gewordenen Motivs zum hölzernen Johannes geworden, mit dem die Witwe jede Nacht schläft.[1] Welch sonderbaren und doch immer noch durchsichtigen Wandlungen das Motiv bei dem weiteren Fortschreiten des Verdrängungsprozesses unterworfen war, zeigt eine dramatische Bearbeitung der auf Kirchof fußenden Darstellung Gellerts, welcher in seinen „Fabeln und Erzählungen" (1. Ausgabe, Leipzig 1746) die Geschichte von der „Witwe" berichtet, die den geschnitzten Gatten opfert, um für den neuen Freier eine Kanne Schmerlen sieden zu lassen; in dem zu Anfang der Vierzigerjahre daraus entstandenen Drama „Die Witwe von Ephesus" ist dem Holzbild ein Wachsbild substituiert, aus welchem die Kerzen für das Hochzeitsmahl gegossen werden. Daß die Kerze in Ermangelung eines wirklichen, einbalsamierten oder hölzernen Phallus vom weiblichen Geschlechte mit Vorliebe zur sexuellen Befriedigung verwendet wird, ist allgemein bekannt, und so ist auf den sonderbarsten Umwegen der „hölzerne Johannes" wieder in das ursprünglich phallische Ersatzinstrument verwandelt worden.

Wir könnten nun den der verbreiteten Fabel von der treulosen Witwe zugrunde liegenden tieferen, nur zu bald verloren gegangenen Sinn dahin rekonstruieren, daß es sich ursprünglich um die Phantasie einer besonders treuen Witwe gehandelt habe, die nach dem Tode ihres Mannes jeden anderen geschlechtlichen Umgang trotz ihrer Begierde meidet,[2] um sich mit dem abgeschnittenen und einbalsa-

1) Stekel erwähnt (Sprache d. Traumes, S. 182) die in seinem Heimatlande (Bukowina) gebräuchliche Bezeichnung des Penis als „Johannes" und zitiert einen darauf bezüglichen Volksspruch. Dr. Jones teilt mir (brieflich) mit, daß eine ganz allgemeine Bezeichnung für den Penis in England „John Thomas" ist.

2) Sie enthält sich auch der Speise, um die Sinnenlust nicht zu reizen. Doch weist der in Chamissos einundzwanzigstrophigem „Lied von der Weibertreue" (Gedichte, 2. Auflage, Leipzig 1834, S. 208 bis 214) nicht weniger als dreizehnmal wiederkehrende Refrain: „Es plagt sie sehr der Hunger" darauf

mierten Genitale ihres Mannes zufrieden zu geben. Dieses Motiv wurde bald als anstößig aus dem Bewußtsein verdrängt und von späteren Erzählern, welche es nicht mehr kannten, wurde die unverstandene Fabel zu der ihr ursprünglich ganz ferne liegenden Tendenz gegen die Frauentreue zugespitzt. Doch verraten auch die scheinbar erst zur Durchsetzung dieser Tendenz eingeführten Motive der Verstümmelung und des Aufhängens aus Liebe zu dem Wächter durch ihre tiefere Beziehung zu dem aufgedeckten Thema, daß sie von der Rationalisierungstendenz nur in ihrem Sinne ausgestaltet wurden. Denn wie wir in der so fadenscheinig motivierten Verstümmelung des Gatten den unverstandenen Nachklang der Kastration erkannt haben, so gehört auch das gleich schwach motivierte Aufhängen[1] des Leichnams enge zum ursprünglichen Sinn der Fabel.

Es ist eine physiologisch bekannte Tatsache, daß sich bei Gehenkten eine kräftige Erektion einzustellen pflegt, und es ist wohl im Sinne der der Fabel zugrunde liegenden Phantasie die Annahme nicht zu gewagt, daß die Witwe, die den Penis ihres Mannes nicht bloß als Reliquie aufbewahrt, sondern zur Befriedigung benützt, ehe sie ihn einbalsamiert, zur Erektion zu bringen, gleichsam „hölzern" zu machen sucht. Daß dies auch dem ursprünglichen Sinne unserer Novelle nach durch Aufhängen erfolgt sein mag, kann eine von Balzacs „Contes drôlatiques" lehren,[2] welche von einem alten Jüngferlein erzählt, „das durch alle vierzig Jahre keinen Schlüssel zu ihrem Schloß gefunden hatte". Der König und seine Geliebte beobachteten einst das zurückgezogen lebende Fräulein und machen sich

---

hin, daß diese Begierde, wie so häufig, als symbolischer Ersatz der geschlechtlichen Begierde aufzufassen ist, mit spezieller Beziehung auf die orale Libidobefriedigung an der Mutterbrust (vgl. das obenerwähnte Motiv der Verschlingung von Penis und Hoden).

1) Bei Petronius, dessen Todesjahr 66 n. Chr. fällt, wird der damaligen Sitte entsprechend gekreuzigt, und in der französischen Bearbeitung der „sieben weisen Meister" findet sich zwar, wie in den meisten Versionen, das Hängen, aber da erinnert wieder das Durchstechen der Seite (Griesebach, S. 79) auffällig an den Heiland.

2) Übersetzt von Philipp Frey. 1905.

den Scherz, ihr einen Gehenkten ins Bett zu legen,[1] den sie gleich nach erfolgter Exekution vom Galgen abnehmen ließen. „Sie versucht ihn wieder zu erwecken", was ihr schließlich auch gelingt; sie holt rasch einen Arzt, der ihm zur Ader läßt. „Der junge Mann bewegte sich und ward lebendig, dann verfiel er nach dem Lauf der Natur in eine allgemeine Mattigkeit, Entkräftung und Erschlaffung der Glieder. Das alte Mädchen aber verfolgte die großen und namhaften Veränderungen, die sich am Körper des schlecht Gehenkten vollzogen, zupfte den Medikus am Ärmel, und mit einem Auge blinzelnd, wies sie auf eine besondere Stelle am Körper des jungen Mannes. ‚Wird es künftighin so aussehen?' — ‚Vermutlich oft genug', antwortete der wahrheitsliebende Chirurgus. ‚Oh, als Gehenkter gefiel er mir besser als hängend!'" — Ist diese von einem ähnlich grimmigen Humor wie die Fabel von der „treulosen" Witwe erfüllte Geschichte lediglich auf die physiologische Tatsache der Erektion bei Gehenkten gegründet, so zeigt eine andere, gleichfalls in den Kreis dieser Phantasien gehörige, mehrfach überlieferte Erzählung das Motiv des Aufhängens (Kreuzigens) und der Kastration des erigierten Gliedes im Zusammenhang mit der auf einer wirklichen Untreue ertappten Frau, wenn auch in anekdotischer Einkleidung. R. Köhler hat diese Erzählung (Kleinere Schriften, II, 170) mitgeteilt. Ein Bildhauer oder Maler überrascht seine Frau mit einem Liebhaber, der sich beim Erscheinen des Mannes so stellt, als sei er eines der Kruzifixe des Meisters, alsbald aber aus der Rolle fällt und erschreckt flieht, als der Meister Anstalt macht, ihn zu kastrieren, oder wie das Fabliau und Nicolas von Troyes erzählen, ihn wirklich kastriert hat. „In den ersten Zeilen des Heidelberger Bruchstückes tut der Maler, als bemerke er bei Betrachtung des Kruzifixes mit Unwillen, daß eine gewisse Partie desselben durch die Schuld der Knechte zu groß ausgefallen sei."[2]

In dieser Anekdote, welche dieselben Elemente wie die Novelle von der Witwe von Ephesus, nur in anderer Verwendung enthält,

1) Ähnlich schläft auch das Weib mit ihrem „hölzernen Johannes" im Bett.
2) Vgl. auch Anthropophyteia, VI, 308.

erkennen wir die Geschichte von der eigentlich treulosen Frau, die hier ihren Liebhaber — wenn auch nicht ernsthaft — ans Kreuz bringt und ihn des Gliedes beraubt, wie sie es dort mit ihrem verstorbenen Gatten tat, dem sie damit die Treue bis über den Tod hinaus hält. Diese Identifizierung des Liebhabers, mit dem sie die Treue bricht, und des betrogenen Gatten,[1] verbindet aber nicht bloß die beiden äußerlich so ähnlichen Geschichten auch innerlich miteinander, sondern führt uns zu einem noch tieferen Verständnis unserer Fabel selbst. Auch in der Geschichte von der „treulosen" Witwe wird nicht nur der tote Gatte aufgehängt, sondern auch der Liebhaber, dem zuliebe das geschieht, wird dadurch selbst vor der Strafe des Gehenktwerdens bewahrt. Aus der analytischen Betrachtung einer Reihe komplizierter psychologischer Phänomene sind wir aber gewohnt, eine solche besonders in der Mythenbildung häufige Identifizierung zweier Gestalten auf ihre ursprüngliche psychologische Identität zu reduzieren und den Tatbestand so zu formulieren, daß die verschiedenartige psychologische Einstellung einer bestimmten Person gegenüber zu ihrer Spaltung in zwei oder mehrere gesonderte Gestalten führt, von denen jede der jeweiligen Einstellung entspricht, deren ursprüngliche Zusammengehörigkeit sich aber noch an gewissen äußerlichen Anzeichen verrät. Wenn also in der Erzählung der verliebte Wächter wegen seiner Fahrlässigkeit an Stelle des Gehenkten selbst aufgeknüpft werden soll, dafür aber der tote Mann eintritt, so dürfen wir annehmen, daß der junge Soldat, der die Witwe so rasch zu trösten vermag, eigentlich nichts anderes darstellt, als eine verbesserte Neuauflage des sexualunfähig gewordenen Mannes, gleichsam den zu neuem Leben auferstandenen Gatten.[2] Wie die Ein-

1) Auch der gestohlene Leichnam, der gleichfalls am Galgen hängt, ist mit dem Manne, der dann seine Stelle einnimmt, zu identifizieren; ja, er hat auch treue Anverwandte, die ihn selbst im Tode nicht im Stiche lassen und für seinen Leichnam sorgen.

2) Wie in der Griselda-Fabel die Tochter als verbesserte Neuauflage der altgewordenen Mutter erscheint, so tritt hier an Stelle des sexualunfähigen Gatten der junge Liebhaber. Über die inzestuöse Bedeutung des Motivs vom plötzlich wieder lebendig gewordenen (heimkehrenden) Gatten vgl. „Das Inzestmotiv". (S. 618 ff.)

balsamierung und die hölzerne Nachbildung vom Phallus später auf den ganzen Körper übertragen wurde, so scheint auch das der Fabel zugrunde liegende Phänomen der Erektion und Erschlaffung des Gliedes auf den ganzen Körper übertragen, der bald „tot“, wie der erschlaffte Penis, bald „auferstanden“, wie der erigierte, gedacht wird.[1] Es handelt sich also eigentlich, wenn man von der symbolischen Einkleidung absieht, darum, dem „toten“ Mann wieder zur Erektion zu verhelfen,[2] was im Hinblick auf die Identifizierung des Mannes und des Liebhabers in vielen Überlieferungen so dargestellt wird, daß der neue Mann zur Heilung irgend eines Übels der abgeschnittenen Glieder des früheren bedarf. Welcher Art dieses Übel ist, zeigt eine bei Griesebach (S. 117) angeführte Erzählung, wonach eine Frau habe „aus dem Körper ihres verstorbenen Mannes für den neuen Buhlen einen Riemen geschnitten und gerben lassen. Es war dem Buhlen nämlich mit ihr ergangen wie dem Simplizissimus in Paris (im vierten Buche der Ausgabe von 1761) und er verlangte sich mit dem ‚Menschenriemen‘ zu gürten, als Mittel, ‚seine Kräfte wieder zu erholen‘!“ Hier wird die Identifizierung des Gatten mit dem neuen Buhlen bis zu dem entscheidenden Punkt geführt, wo der als Ersatz des Mannes eingeführte Liebhaber insoferne mit dem erledigten Gatten zusammenfällt und überflüssig wird, als er wie dieser die Frau nicht mehr zu befriedigen vermag. Ganz offenkundig

1) Auch die Balzacsche Geschichte bedient sich des ähnlichen Wortspieles vom „hängenden“. In den Träumen hat „tot sein“ und „auferstehen“ nicht selten ähnliche Bedeutung. (Vgl. Rank: Das Verlieren als Symptomhandlung. Zentralblatt für Psychoanalyse, I, S. 457 Anmerkung.)

2) In der Traumdeutung (2. Auflage, S. 212 u. ff.) hat Freud ein für die vorliegende Untersuchung überaus lehrreiches Beispiel mitgeteilt. Zu dem Traum einer Frau, dessen Inhalt sich mit einem Mittel zur Behebung der Impotenz ihres Mannes beschäftigt, ergibt sich als Material bei der Deutung, „daß sie mehrere Tage vor dem Traume plötzlich mitten in ihren Beschäftigungen durch den gegen ihren Mann gerichteten Imperativ erschreckt wurde: Häng' dich auf“. Es ergab sich, daß sie einige Stunden vorher irgendwo gelesen hatte, beim Erhängen stelle sich eine kräftige Erektion ein. Es war der Wunsch nach dieser Erektion, der in dieser schreckenerregenden Verkleidung aus der Verdrängung wiederkehrte. „Häng' dich auf“ besagte soviel als „Verschaff' dir eine Erektion um jeden Preis“. (Freud l. c.)

verraten uns aber jene Fassungen der Fabel die symbolische Bedeutung des „Totseins“ und die volle Identität des Liebhabers mit dem Gatten, wo dieser nicht wirklich gestorben ist,[1] sondern sich bloß tot stellt,[2] um dann seine Frau des versuchten Treubruchs zu überführen, wie in der chinesischen Erzählung (Griesebach, S. 18), oder wie in der Talmuderzählung (l. c. S. 27) mit noch deutlicherer Anspielung auf das Thema der Potenz, die Stelle des Liebhabers im letzten Moment selbst bei der Frau einzunehmen und sie so des Treubruchs — mit ihrem eigenen Mann — zu überführen. Hier wäre der Kreis geschlossen und unsere Auffassung durch das Material selbst vollauf bestätigt, auch wenn die chinesische Erzählung nicht mit deutlichen Worten ausspräche, daß der neue Liebhaber mit dem totgeglaubten Manne identisch sei, „der sich selbst in zwei teilte, indem er das Gesetz von der Teilung in Schatten und Wesen anwandte“. (Griesebach, S. 18.)

Wollen wir schließlich noch eine synthetische Rekonstruktion der dieser Fabel zugrunde liegenden Phantasiebildung versuchen, so müssen wir doch anerkennen, daß das Motiv von der Treulosigkeit der Witwe trotz seiner erst später verstärkten tendenziösen Auf-

1) Man vergleiche die Wiederbelebung des Osiris mit dem Holzphallus, sowie die Belebung des Gehenkten in der Novelle Balzacs.

Das gleiche Motiv findet sich im deutschen Märchen: Die Hochzeit der Frau Füchsin (Griesebach, S. 129), wo der alte Fuchs sich scheintot stellt, um die Treue seiner Frau zu erproben, die alle Freier abweist (treue Witwe), bis einer kommt, der so wie ihr früherer Gatte (Identität) neun Schwänze hat, womit gleichfalls auf die schmerzlich vermißte Potenz des angeblich Verstorbenen hingewiesen scheint, der bei der Hochzeit alle zum Hause hinausjagt. In einer zweiten Version, wo der Fuchs wirklich tot ist und die Witwe ein junges Füchslein heiratet, ist die Identität von Gatten und Liebhaber bereits verwischt.

2) Hieher gehört auch Hans Sachsens Fastnachtspiel: Der tote Mann, wo ein Ehemann sich tot stellt, um die Treue seines Weibes zu erproben. — Von anderen, bei Griesebach nicht erwähnten Bearbeitungen der Fabel sind mir bekannt geworden: die dramatische Behandlung von Klingemann: Die Witwe von Ephesus (Dramatische Werke, Bd. I, Wien 1818), sowie aus jüngster Zeit ein Gedicht von Carl Maria und Emil Ferdinand Malkowsky: Die Witwe von Ephesus (Der Zeitgeist, Beiblatt zum Berliner Tageblatt vom 5. September 1910).

fassung und Ausgestaltung nicht zu dieser aufdringlichen Betonung hätte gelangen können, wenn es nicht doch irgendwie im ursprünglichen Sinn der Geschichte bereits begründet gewesen wäre. Dasselbe gilt von dem feindseligen Verhalten der Witwe gegen ihren Mann, dessen ursprünglicher Sinn der gewesen zu sein scheint, daß die Frau nicht so sehr dem Manne als seinem Penis treu ist und diesem nur so lange, als er sie zu befriedigen imstande ist. So gilt die unzweifelhaft auch rachsüchtige Bedeutung der Kastration (vgl. das Abbeißen und Verschlingen) nur dem unbrauchbar gewordenen Gliede, dem die Witwe leicht untreu wird. Neben dieser treulosen Rachephantasie geht aber — mit der auffälligen Ambivalenz, die gerade den psychosexuellen Regungen anhaftet — die zärtliche Phantasie der liebebedürftigen Witwe einher, die sogar dem Phallus des verstorbenen Gatten noch die Treue hält, wenn sie auch mit einer der seelischen Oberfläche zugekehrten Gefühlsschichte dieses autoerotische Surrogat ablehnt und sich den Werbungen eines leistungsfähigen Liebhabers — in dem sie wieder nur einen Ersatz des Mannes sieht — geneigt zeigt. An diesen beiden gefühlsgegensätzlichen und dem Bewußtsein in gleicher Weise anstößigen Phantasien der Kastrationsbegründung setzt aber die Verdrängung ein und verdunkelt bald den ursprünglichen Sinn der Geschichte, um die rationalen Motivierungsversuche in den Vordergrund zu schieben. Der Mechanismus, mittels dessen das geschieht, ist der gleiche, wie ihn Freud in der „Traumdeutung" als Verschiebung des Affektes vom Wesentlichen auf Unwesentliches dargelegt hat. Auf diese Weise wird der psychische Hauptakzent sekundär auf ein nebensächliches Detail verschoben, das im unverstandenen manifesten Inhalt unverhältnismäßig betont erscheint, uns aber gerade dadurch zur Rückgängigmachung der Verschiebung und zum Verständnis der ursprünglichen Motivgestaltung zu führen vermag.

DAS „SCHAUSPIEL“ IN „HAMLET“

Ein Beitrag zur Analyse und zum dynamischen Verständnis der Dichtung[1]

Nach Freuds Deutung wurzelt die Unfähigkeit Hamlets, am Oheim Rache für die Ermordung seines Vaters zu nehmen, in der „Ödipus-Einstellung“, die ihn hindert, den Mann zu töten, der in Erfüllung seiner eigenen unbewußten Wünsche seinen Vater beseitigt und bei der Mutter dessen Stelle eingenommen hat. Das ganze Stück besteht eigentlich in nichts anderem als in kunstvoll durchgeführten Verzögerungen dieser vom Helden selbst geforderten Handlung, die sich als solche erst am Schluß, sozusagen nur in dem großen allgemeinen Sterben, hervorwagt.

Ich möchte nun zeigen, welche Bedeutung dem vielbesprochenen „Schauspiel im Schauspiel“ in diesem komplizierten Apparat der Hemmungen und Verzögerungen zukommt und wie es, von diesem Standpunkt betrachtet, geradezu der Höhe- und Wendepunkt der dramatischen und seelischen Entwicklung genannt zu werden verdient.

Nachdem Hamlet, der zunächst nur über den plötzlichen Tod seines Vaters trauert und über die rasche Wiederverheiratung seiner Mutter empört ist, vom Geist seines verstorbenen Vaters dessen Mord erfahren hat, steht die Rache am Mörder als sein einziger Lebens-

1) Vgl. Freud. Die Traumdeutung, 1900, S. 183 f. Anmerkung (4. Aufl. 1914, S. 199 f.). — Rank, Der Mythus von der Geburt des Helden (Schriften zur angewandten Seelenkunde, Heft V, 1909, 2. Aufl., 1922). — Jones, The Oedipus-Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery. (American Journal of Psychol., vol. XXI. Jan. 1910.) Deutsch von P. Tausig: Das Problem des Hamlet und der Ödipus-Komplex. Schriften zur angewandten Seelenkunde, Heft X, 1911. — Neu bearbeitet in Essays in Applied Psycho-Analysis, 1923: A Psycho-Analytic Study of Hamlet. — Rank, Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, 1912, Kap. II und VI.

zweck bei ihm fest. Er tut aber gar nichts zur Ausführung, sondern heuchelt bloß Wahnsinn, angeblich um ungehindert einen Plan anlegen zu können, der aber nirgends in Erscheinung tritt. Im Gegenteil wird der Held erst durch die Ankunft der Schauspieltruppe und den ergreifenden Probevortrag des Spielers daran gemahnt, daß er bis jetzt anstatt zu handeln nur — wie ein Komödiant — gespielt habe, indem er einen Wahnsinnigen agierte. Stärker als diese äußere Beziehung wirkt die inhaltliche anfeuernd auf Hamlet. Die Rede des Schauspielers behandelt nämlich die grausame Tötung eines Königs (Priamos) und den Schmerz seiner treuen Gattin (Hekuba), dessen bloße Schilderung den Vortragenden selbst zu Tränen rührt und den Prinzen so erinnert, daß er viel mehr Grund hätte, um der geschehenen Taten willen („um Hekuba“) seine tiefsten Leidenschaften in Handlungen ausströmen zu lassen, anstatt müßig zu bleiben und zu träumen. Es gelingt aber nicht, ihn durch diesen vorgehaltenen Seelenspiegel zur Tat anzusporonen, sondern er bringt es — wie er sich bisher begnügte, einen Wahnsinnigen zu spielen — auch jetzt nur zur Nachahmung des Schauspielers,[1] indem er

> . . . mit Worten nur,
> Wie eine Hure, muß mein Herz entladen,
> Und mich aufs Fluchen legen, wie ein Weibsbild,
> Wie eine Küchenmagd!
> Pfui darüber!

Hier taucht nun die Idee zum Schauspiel in ihm auf, das die Ermordung seines Vaters darstellend, den zusehenden Mörder zum Verrat seiner Schuld bringen soll. Zugleich sucht Hamlet diesen Aufschub seiner Aktion durch die hier rege werdenden Zweifel an der Vertrauenswürdigkeit der Geistererscheinung zu rechtfertigen, indem er von dem unfreiwillig erzwungenen Geständnis des Mörders die für seine Tat erforderliche innere Sicherheit erhofft. Daß ihm das Schauspiel durch seine Wirkung auf den König diese Gewißheit verschafft, er aber trotzdem unfähig bleibt, die Rache zu vollführen, beweist, wie sehr seine Skrupel und Bedenken nur stets aufs neue

1) Dem er übrigens den Anfang seiner Tirade vordeklamiert hatte.

vorgeschobenen Scheingründen entsprechen, welche die ihm unbewußte eigentliche Ursache seiner Hemmung vertreten.[1]

Läßt man sich von diesen ablenkenden Tendenzen des Helden und des Dichters nicht verleiten, das „Schauspiel“ lediglich in seiner Wirkung auf den König und als Beweismittel für dessen Schuld zu betrachten, sondern faßt es in seinen Beziehungen zum Helden selbst ins Auge, so läßt sich daraus ein neues Verständnis für den geheimen Mechanismus des dramatischen und seelischen Ablaufs gewinnen. Wie der Vortrag des Schauspielers von der Tötung des Priamos den in der Rache säumigen Sohn an seine Mission gemahnt, so soll das Schauspiel von der Ermordung seines Vaters den zurückgedrängten Racheimpuls frisch anfachen und die entscheidende Tat auslösen helfen, etwa wie wenn jemand sich durch Trinken Mut zu einem Morde machte. Daß Hamlet solcher Aufmunterung immer wieder bedarf, zeigt nicht nur der Verlauf des Stückes im allgemeinen, sondern auch einzelne Szenen in aller Deutlichkeit;[2] so besonders in der Unterredung zwischen Hamlet und seiner Mutter die Erscheinung des toten Vaters, die dazu dient, „den abgestumpften Vorsatz zu schärfen“ und darauf hinweist, daß die Geistererscheinung von Anfang an diese Funktion hat, die sie auch bei ihrem ersten Auftreten direkt verrät („Räch seinen schnöden unerhörten Mord“).

Dem Schauspiel geht eine Pantomime voran, welche den ganzen Inhalt des Stückes in verkürzter Darstellung vorwegnimmt, was den feinen poetischen Nebensinn hat, den Zuschauer zu informieren, da ja die eigentliche Aufführung durch den „Ibykus“-Verrat des Königs unterbrochen wird. In der Kette der gegen Hamlets Hemmungen versuchten Stimulantien bildet diese Pantomime nicht nur zeitlich, sondern auch psychologisch das Mittelglied zwischen der Priamos-Episode, die dem Prinzen seine untätige Anteilnahme zum Bewußtsein bringt, und dem eigentlichen „Schauspiel“, welches ihn unmittelbar zur Rache treiben soll, indem es ihn gewissermaßen zum

1) Dies hat besonders Jones ausgeführt.

2) Man vgl. den Hinweis Jones' (l. c. deutsche Übersetzung, S. 25) auf die Rede des Schaupielers und die Fortinbras-Episode.

Augenzeugen des Verbrechens macht.[1] Die Pantomime versucht es vorher sozusagen noch einmal mit den milderen Mitteln einer bloß bildlichen Vorstellung (nach Art eines Traumbildes oder einer Phantasie), während die beredte Aktion des Schauspiels — zu der Hamlet selbst den wesentlichen Teil des Textes beisteuert — als letztes und kräftigstes Mittel in der Reihe dieser Antriebe erscheint. Daß es dennoch die dem Helden die ganze Zeit über sozusagen in der Hand zuckende Tat nicht auszulösen vermag, hat verschiedene Gründe und Folgen, denen nachzuspüren für das Verständnis des feineren Aufbaues der Dichtung von Interesse ist.

Der Hauptgrund ist, daß die Ermordung des Königs im „Schauspiel“ nicht bloß dem Mörder seine Tat vorführen soll, sondern wie hinter einem doppelten Boden eine andere geheime Bedeutung verbirgt. Dem Helden, auf dessen Veranlassung das Schauspiel arrangiert wird, stellt sie nämlich die Ausführung seines gehemmten Impulses vor Augen, indem sie die von ihm ersehnte Tötung des gegenwärtigen Königs, seines Oheims, als geschehen darstellt. Daß der im „Schauspiel“ ermordete König nicht nur Hamlets Vater repräsentiert, sondern auch seinen Oheim (und Stiefvater), ist natürlich an der Figur des Schauspielkönigs selbst nicht zu erweisen, in dem ja beide Gestalten ineinanderfließen. Dagegen ist es mit aller wünschenswerten Deutlichkeit in der Figur seines Mörders ausgesprochen, bei dessen Auftreten Hamlet den Zwischenruf macht: „Das ist ein gewisser Lucianus, ein Neffe des Königs“ und damit die Identität seiner Beziehung zum gegenwärtigen König herstellt.[2] In der Rede des Schauspielers ließ er sich seine Aufgabe an einem klassischen Vor-

1) Sehr fein läßt der Dichter knapp vor dem Schauspiel den Prinzen im Gespräch mit Ophelia den Tod seines Vaters in unmittelbare zeitliche Nähe rücken: „ . . . starb mein Vater vor noch nicht zwei Stunden.“

2) Diese Identität vermag eine kluge Regie, wie ich es gelegentlich gesehen habe, dadurch zu verdeutlichen, daß der Mörder, dessen „schwarze Gedanken“ der Dichter hervorhebt, in schwarzer Kleidung auftritt, die bekanntlich Hamlets einzige Tracht während des ganzen Stückes ist. Man vergleiche auch die Charakterisierung von Priamos' Mörder, des rauhen Pyrrhus, „dessen düstre Waffen, schwarz wie sein Vorsatz glichen jener Nacht . . .“ etc.

bild exemplifizieren; in der Pantomime läßt er sich gewissermaßen zeigen, was er zu machen hat und im Schauspiel sollen Wort und Tat zusammenwirken, um ihn zur Nachahmung des Vorgestellten zu bringen. Aber wie er sich vorhin bei dem Beispiel von Priamos Tötung mit der den Schauspieler imitierenden Entladung in Worten begnügte, so begnügt er sich nun mit der bloß „gespielten" Ermordung des Oheims, anstatt aus ihr den Impuls zur Tat zu schöpfen. Damit ist Hamlet der Verpflichtung, die Tat nun auch wirklich auszuführen, wieder enthoben und tatsächlich vermag er den König auch nicht zu töten, den er unmittelbar nach dem Schauspiel in reuigem Gebete überrascht. Ein weiterer, wenn auch indirekter Beweis für unsere Auffassung, daß die Ermordung des Königs im Schauspiel Hamlet nicht nur zu seiner Tat anspornen, sondern diese gerade ersetzen soll, ist im Verhalten des Claudius zu erblicken, der mit den Worten: „Leuchtet mir! fort!" das Schauspiel eiligst verläßt und bei seinem Wiederauftreten in der nächsten Szene (III, 3) seine Furcht vor etwaigen Anschlägen Hamlets unzweideutig verrät:

> „Ich mag ihn nicht, auch steht's um uns nicht sicher,
> Wenn frei sein Wahnsinn schwärmt."

Er schickt darum den gefährlichen Stiefsohn in Begleitung seiner beiden Freunde Rosenkranz und Güldenstern nach England mit dem geheimen Auftrag, ihn aus dem Wege zu schaffen, welches Schicksal Hamlet aber mittels Verwechslung des „Uriasbriefes" auf seine Begleiter zu wenden vermag.[1] Daß er diese Tat, wie schon Freud betonte, skrupellos zu begehen vermag, ist wieder nur der Erfolg eines äußeren Ansporns (IV, 4); des für „eine Grille" geopferten Norwegerheeres von Fortinbras, der ihn lehrt, Menschenleben gering zu achten.

1) Es ist vielleicht der Andeutung wert, daß auch den Claudius — neben den von ihm angeführten äußeren Gründen (IV, 7) — innere Hemmungen abhalten, den ihm so gefährlichen Hamlet zu beseitigen. Daß dieser schließlich doch durch Claudius fällt, der sich des Laertes nur als Werkzeug bedient — in der geheimen Nebenhoffnung, so auch diesen Feind loszuwerden — ist in der Duellszene deutlich ausgesprochen (Laertes: „. . . des Königs Schuld, des Königs!").

Von der Tatsache aus, daß der Mörder im „Schauspiel" mit Hamlet selbst zu identifizieren ist, läßt sich dessen weitere Bedeutung entwickeln, welche die nachherige Tatenlosigkeit Hamlets näher determiniert. Der ganze Konflikt in Hamlets Seele entspringt ja seiner ambivalenten Einstellung zum Vater, derzufolge er den Mann nicht zu töten vermag, welcher seine eigenen Kinderwünsche realisierte. Der Mordimpuls gegen den leiblichen Vater, an dessen Stelle sich das Kind bei der Mutter setzen will, ist es eigentlich, der bei Hamlet durch alle bewußten Skrupel und unbewußten Gegenimpulse gehemmt erscheint, weil er stets auf Befriedigung lauert. Aus diesem Begehren heraus schwelgt er recht eigentlich im Gedenken an den Vatermord, den Claudius für ihn vollbracht hat, läßt er sich die Ermordung des alten Priamos vordeklamieren und das Schauspiel vorführen, das die Ermordung seines Vaters wiederholt und ihn selbst in der Rolle des Mörders zeigt. Darum und nicht weil Claudius, an dessen Schuld er nicht zweifelte, überführt scheint, gerät Hamlet nach dem Schauspiel, das mit der Ermordung abbricht, in die übermütigste, tollste Laune, die keiner der mir bekannten Hamlet-Darsteller so meisterhaft zum Ausdruck gebracht hat wie Bassermann. Es ist der Triumph über den Tod des Vaters, der sich dieses eine Mal unter der Maske der Überlistung von dessen Mörder ungehemmt austoben darf. So zwingt das Schauspiel nicht nur den wirklichen Mörder zum unfreiwilligen Geständnis, sondern bringt auch durch die manische Stimmung, die es bei Hamlet auslöst, dessen unbewußte „Gedankenschuld" ans Licht.

Den Beweis dafür liefert wieder die Szenenfolge, die Hamlet in dieser exaltierten Stimmung, die sich in den an Ophelia gerichteten obszönen Reden deutlich genug charakterisiert, die Mutter aufsuchen läßt, zu der der Weg eben erst mit dieser Beseitigung des Vaters (und seines Stellvertreters) freigeworden ist. Und dieselbe Szene (III, 2, Schlußworte) zeigt auch mit einer geradezu unerwarteten Deutlichkeit, wie sehr das unbewußte Begehren nach dem sexuellen Besitz der Mutter als Triebkraft zur Beseitigung des Vaters wirkt:

„. . . Nun tränk ich wohl heiß Blut
Und täte Dinge, die der heil'ge Tag
Mit Schaudern säh! Still! jetzt zu meiner Mutter.
O Herz, vergiß nicht die Natur![1] Nie dränge
Sich Neros Seel' in diesen festen Busen!
Grausam, nicht unnatürlich laß mich sein;
Nur reden will ich, Dolche keine brauchen."

Mit diesen Worten ermahnt sich Hamlet zur Mäßigung seiner Mutter gegenüber, zu der ihm der Weg nunmehr nach der (fiktiven) Tötung des Vaters offen steht: er will seiner Mutter gegenüber kein zweiter Nero werden, was bewußterweise vor dem Muttermord warnt, unbewußt aber auf den mit Neros Namen untrennbar verknüpften Mutterinzest hinzielt, zu dem ihm jetzt gewissermaßen die Möglichkeit geboten scheint.

Wie Hamlet bis zur Schauspielszene einer fortschreitenden Steigerung der Antriebe zur Ausführung seiner Rachetat bedarf, so treten nun nach dieser dem passiven Helden größtmöglichen Annäherung an diese, eine Reihe von Hemmungen gegen den damit frei gewordenen Inzestimpuls ein. Und wie früher kein Ansporn stark genug war, um ihn zur Mordtat zu treiben, so scheint jetzt keine Hemmung stark genug, um ihn von diesem zweiten Teil der Tat abzuhalten. Da der Selbstvorhalt des Nero als eines nicht nachahmenswerten Beispiels dazu offenbar nicht ausreicht, muß Hamlet auf dem Weg in das Schlafgemach seiner Mutter zunächst seinem Oheim—Vater wieder begegnen, der ihm die Irrealität der eben stattgefundenen Mordszene demonstriert und den er trotz günstigster Gelegenheit nicht zu töten vermag. Auch hier weiß er seine Hemmung mit Scheingründen zu bemänteln — wie er die „Mausefalle" des Schauspiels mit Zweifeln an der Vertrauenswürdigkeit des Gespenstes begründete — indem er es als unzweckmäßige Rache auslegt, den Mörder im Gebet zu töten. Er will eine seiner Ansicht nach geeignetere Gelegenheit abwarten:

1) In diesem Sinne hatte ihn schon der Geist des Vaters gewarnt (I, 5): „Befleck dein Herz nicht, dein Gemüt ersinne nichts gegen deine Mutter."

„Wann er berauscht ist, schlafend, in der Wut,
In seines Betts blutschänderischen Freuden,
Beim Doppeln, Fluchen oder anderm Tun,
Das keine Spur des Heiles an sich hat.“

Auch in dieser sonderbaren Rechtfertigung findet sich ein Hinweis auf die im Schauspiel vollzogene Identifizierung des ermordeten Königs und seines Mörders, da Hamlet die Rache an ihm nur vollziehen will, wenn er sich in der gleichen Situation befindet, in der er sein Opfer zu Tode traf. — Unmittelbar darauf, im Schlafgemach der Königin, wirkt als neuer Hemmschuh seiner Maßlosigkeit gegen die Mutter der hinter einem Vorhang lauschende Polonius, der sich durch ein Geräusch verrät und von Hamlet durch die Tapete hindurch erstochen wird, da er in ihm den König vermutet („Ist es der König?“ — „Ich nahm dich für 'nen Höhern.“)[1] Es ist dies die in ihrer Aktivität am weitesten gehende Annäherung an seine Tat — in der wirklichen Tötung eines Mannes, der als ausgesprochenes Vatersurrogat und als Ersatz des Königs auftritt,[2] — in der die Wirkung der Hemmung sich doch dadurch bemerkbar macht, daß er ihn ungesehen tötet und sich über die Person nicht klar sein will. Zudem bringt er dieses Surrogat seiner Tat nur unter dem Ansturm der auf die anwesende Mutter bezüglichen Gefühle zustande, die seine sonst so scharfsinnigen Ausflüchte verdunkeln, und empfängt auch für diesen Vatermord die gebührende Todesstrafe von dem ungehemmt Rache heischenden Sohn des Getöteten, von Laertes. Aber noch eine dritte Hemmung seiner der Mutter gegenüber maßlosen Leidenschaft wird eingeschaltet. Auf dem Gipfel der Vorwürfe, die

1) Diese Hinweise dürfte man nur als Andeutung dafür nehmen, daß die Tötung des Polonius hier die gewünschte des Königs vertritt. Denn eigentlich muß Hamlet wissen, daß der König nicht anwesend ist: Er hat ihn kurz vorher im Gebet angetroffen und würde auch beim Hilferuf des Alten die Stimme erkannt haben; außerdem kennt er bereits von früher her (III, 1) den Polonius als Lauscher, während er den König nicht bemerkt hatte. Dieser sagt übrigens (IV, 1): „So wär es uns geschehn, wenn wir daselbst gestanden.“

2) Er hatte einmal den Julius Cäsar „gespielt“, der von seinem Sohne Brutus umgebracht wird, wie er unmittelbar vor dem Schauspiel dem Prinzen Hamlet gesteht (III, 2).

Hamlet der Mutter macht und wo er von der eklen Paarung mit ihrem Lumpenkönig spricht, da erscheint für einen Augenblick — nur ihm sichtbar — der Geist seines Vaters (ohne Rüstung), um ihn zur Milde gegen die Mutter und zur Rache am Oheim zu mahnen. Damit ist eigentlich die Handlung an demselben Punkte angelangt wie zu Anfang des Stückes bei der ersten Erscheinung des Geistes vor Hamlet (I, 5) und der Held unternimmt von da an tatsächlich auch nichts mehr zur Ausführung seiner Tat, die ihm schließlich durch einen bloßen Zufall ermöglicht wird und die er auch da nur als Sterbender zustande bringt, was ja die verpönte Möglichkeit ausschließt, sich selbst an die Stelle des Ermordeten zu setzen.[1] Zwischen der ersten und zweiten Erscheinung des Geistes vor Hamlet liegt als Höhepunkt die Schauspielszene, in der das Verbrechen des Vatermordes wiederholt, beziehungsweise von Hamlet selbst *in effigie* ausgeführt wird. Mit Beziehung auf die Geistererscheinung sucht Hamlet sich durch diese Scheintötung zu vergewissern, daß der Vater wirklich tot ist und ihm auch nicht mehr als Geist erscheinen kann. Gerade das wird aber durch seine zweite Erscheinung, im Schlafgemach der Mutter, dementiert, so wie der Umstand, daß Hamlet den König Claudius nach dem „Schauspiel“ im Gebet trifft, dessen im „Schauspiel“ vollführte Ermordung widerlegt. Hamlet erkennt also hier unzweideutig, daß er wirklich handeln, wirklich töten muß, nicht nur „im Spaß“ wie im Schauspiel, und er tut es, indem er wenigstens die harmloseste Vaterfigur, den Polonius, trifft.

Und doch trifft er in ihm gerade die für die Situation entscheidende Vaterrepräsentanz. Denn die drei Vaterfiguren, die ihm nach dem Schauspiel in der größtmöglichen Annäherung an seine Wunschphantasie von ihrer Beseitigung erscheinen, treten ihm ja gerade auf dem mit dem Schauspielmord freigewordenen Weg zur

1) Dies ist nicht nur nach dem Inhalt des Stückes, sondern auch nach dem Gebet des Claudius (III, 3) das Hauptverbrechen und die Hauptschuld. — Am Schlusse erscheint darum auch der junge Fortinbras (nach IV, 4, auch ein Vorbild und Ansporn Hamlets zur Tat), der ausdrücklich als Nachfolger genannt wird.

Mutter entgegen, wodurch sie als Störer der Beziehung zum Weib charakterisiert sind. Daß er nun gerade den Polonius tötet, hat neben all den angeführten Motiven noch den tieferen Grund, daß Polonius der Vater katexochen ist, welcher ihn in seinen Sexualbeziehungen stört, wie der wirkliche Vater in der Beziehung zur Mutter.[1] Denn Polonius ist es, der Hamlets Verhältnis zu Ophelia ausspäht, mißbilligt und hintertreibt, indem er seiner Tochter den Verkehr verbietet. Wie sehr Hamlet aber Ophelia mit seiner Mutter identifiziert, hat bereits Brandes (übrigens auch Goethe) angedeutet und die psychoanalytische Betrachtung des Dramas näher gezeigt (Rank, Inzestmotiv, S. 59). Aber nicht nur für Hamlet ist Polonius der Störer der Sexualfreiheit, sondern noch weit mehr für seine Tochter Ophelia, die er strenge zu Tugend und Keuschheit anhält und die darum in dem Wahn, in den sie nach seinem Tode verfällt, obszöne Reden führt, in denen die solange und gewaltsam zurückgedrängte Sexualität sich Bahn bricht; allerdings jetzt des geliebten Objektes zweifach beraubt, da auch Hamlet sich von ihr abgewendet hat. Diesen Verlust zu verschmerzen, wählt sie den analytisch aufgedeckten Weg so mancher Psychose und identifiziert sich selbst mit einem der beiden Verlorenen, während sie den anderen bewußt betrauert. Die Identifizierung erfolgt einerseits, indem sie Hamlets Wahnsinn, den sie für echt hielt, — und als Neurose ist er es ja auch — imitiert, anderseits indem sie im Wahn unzüchtige Reden gebraucht wie Hamlet ihr gegenüber in seiner Verstellung. Auch daß sie wie Hamlet beim Tod des Vaters in eine Gemütskrankheit verfällt, macht diese Identifizierung als feine dichterische Intuition kenntlich. Auf der anderen Seite soll sie als das keusche Gegenstück zu Gertrude die über den Tod hinausgehende Treue des Weibes vertreten, das eher dem Wahnsinn verfällt als dem Geliebten (Vater oder Mann) untreu zu werden.

Für Hamlet selbst ist Ophelia ein deutlicher Ersatz der Mutter und in diesem tieferen Sinne behält Polonius doch Recht mit seiner Vermutung: „der Ursprung und Beginn von seinem Gram sei un-

1) Auf diese Bedeutung des Polonius hat bereits Jones hingewiesen (S. 55).

erhörte Liebe"; denn dies verrät er ja bei seinem allerersten Auftreten, daß ihn die Untreue der Mutter an der Welt und an sich selbst irre gemacht habe. Von den zahlreichen und oft sehr feinen Andeutungen der Identifizierung von Ophelia mit Hamlets Mutter wollen wir die deutlichste hervorheben, weil sie uns wieder zur Schauspielszene zurückführt. Bei der Unterredung mit Ophelia, der er übrigens genau wie seiner Mutter Keuschheit predigt (vgl. Rank, Inzestmotiv, S. 59), wird Hamlet von Polonius belauscht — wie bei der Unterredung mit der Mutter.[1] Daß er den Lauscher erst in Gegenwart der Mutter und nicht schon bei seinem ersten Vergehen straft, soll die ihm zugeteilte Vaterrolle Hamlet gegenüber unterstreichen. Die darin ausgesprochene Phantasie von der Belauschung des Sohnes im Schlafgemach der Mutter durch den Vater ist analytisch als eine auf Grund der Identifizierung mit dem Vater erfolgte Entstellung der kindlichen Urphantasie aufzufassen, wonach der Sohn die Eltern im Schlafgemach belauscht. Daß dieser typische Ausdruck eines übermäßig ausgeprägten Ödipus-Komplexes sich im Stücke auf diese Art vorgezeichnet fände, würde die Freudsche Deutung noch glänzender bestätigen (vgl. Rank, l. c. S. 61, 224), wenn sich eine weniger entstellte Form dieser Phantasie aufzeigen ließe. Dies ist — das „Schauspiel". Hier erscheint Hamlet tatsächlich als Zuschauer der ehelichen Zärtlichkeiten des Elternpaares. (Besonders in der Pantomime, wo nach der Zärtlichkeit mit dem ersten Gatten und dessen

1) Daß es sich bei dieser „Belauschung" im Grunde um den Sexualakt handelt, brauchen wir nicht erst zu erschließen, sondern finden es in der vom Dichter verwendeten Sagenquelle deutlich ausgesprochen. „Nach der Erzählung des Saxo beschließt der König, die Echtheit von Hamlets Wahnsinn durch sinnlichen Genuß auf die Probe zu stellen (davon noch ein Nachklang im Drama die Ermahnung des Königs an Hamlets Freunde, ihn zu Lust und Ergötzlichkeiten anzutreiben). Er wird im Walde wie zufällig mit einem Mädchen zusammengebracht und allein gelassen, während die Späher sich im Gebüsch verborgen halten, um sein Verhalten zu beobachten. Hamlet bringt jedoch das Mädchen an eine abgelegene Stelle, wo er unbelauscht den Beischlaf mit ihr vollzieht und die ihm von Kindheit an Bekannte zu strengem Stillschweigen verpflichtet. Man erkennt in dieser Szene unschwer das Vorbild des belauschten Zusammentreffens mit Ophelia . . ." (Rank, l. c. S. 225.)

Vergiftung noch die erfolgreiche Werbung des Mörders um die Witwe dazu kommt.)[1]

Aber selbst der vom Sohn beobachtete Akt ist, wenn auch in entstellter Weise, so doch in einer allgemein menschlichen Symbolik angedeutet. Denn die sonderbare und auffällige Art der Beseitigung durch Einträufeln von Gift in den äußeren Gehörgang erklärt sich nur aus der latenten Sexualbedeutung der Szene, der diese Elemente angehören. Die Bedeutung des Giftes als Sperma (Schwängerung = Vergiftung) ist nicht nur aus der Märchensymbolik, sondern auch aus der individuellen analytischen Erfahrung festgestellt[2] und das Ohr als Organ der Empfängnis hat Jones[3] als völkerpsychologisches Symbol nachgewiesen. Überdies verrät das Ganze Anklänge an das Sündenfallmotiv, auf das auch die Schlange hinweist, welche den alten König angeblich gestochen hatte, während er schlief (I, 5). „Biblisch“ im Sinne der Genesis und Erbsünde mutet Hamlets Einstellung zum Geschlechtsakt selbst an, den er Ophelien und der Mutter zu verekeln sucht und den er als etwas Tierisches verabscheut. Dies scheint einer der Gründe dafür, warum im „Schauspiel“ (und seinem Vorbild, der Ermordung des Königs) der Geschlechtsakt nur symbolisch in seinen einzelnen Elementen vertreten ist, diese aber in freier Umordnung zum Bilde der Bestrafung für das sexuelle Vergehen verwendet sind. Aus diesem Kompromißcharakter, welcher das Vergehen (Sexualakt der Eltern) und die Bestrafung (durch den Sohn) in einem einzigen „Schauspiel“ vereinigt, ist auch die sonderbare Bedingung zu verstehen, die den Ermordeten im Schlaf (wie Hamlet fordert: „in seines Betts blutschänderischen Freuden“) umgebracht werden läßt. Dieser doppelsinnige Charakter

1) Das gleiche Motiv, die Gewinnung der Witwe an der Bahre ihres Gatten, hat der Dichter bereits in einem seiner früheren Werke, in König Richard III. (I, 2), mächtig angeschlagen.

2) Auch am Schluß vergiftet der König die Königin unabsichtlich und alle Beteiligten sterben, wie der ermordete alte König, um dessentwillen all dies geschieht, durch das Gift des Claudius.

3) Die Empfängnis der Jungfrau Maria durch das Ohr. Jahrbuch der Psychoanalyse, VI, 1914. Auch in: Essays in Applied Psycho-Analysis, 1923.

der Szene entspricht der sadistischen Auffassung des Koitus, wie sie das Kind im Verlauf seiner Sexualforschung bildet,[1] und in diesem Sinne ist es leicht verständlich, daß sich Hamlet mit dem Darsteller des Mörders nicht nur — wie bereits ausgeführt — zum Zwecke der Vatertötung identifiziert, sondern auch im Sinne der Stellvertretung beim elterlichen Geschlechtsakt.

Es ist als Beweis für die Richtigkeit dieser zunächst scheinbar unfruchtbaren Symboldeutung anzusehen, daß auch sie uns die seelische Dynamik und ihr dramatisches Spiegelbild um ein Stück weiter verständlich macht. Denn wir bemerken hier, daß Hamlet im „Schauspiel“ sich nicht nur die Tötung seines Vaters vorspielen läßt und in der Identifizierung mit dem Mörder den gegenwärtigen Nebenbuhler bei seiner Mutter beseitigt, sondern daß er auch den Sexualakt der Eltern darin sieht und auf Grund derselben Identifizierung dabei die Rolle des beseitigten Vaters spielt. Wie ihn die „sadistische“ Bedeutung der Szene zum Mord anfeuern soll, so soll ihn ihre sexuelle Bedeutung zum Inzest reizen (vgl. die Hinweise auf Nero), mit dessen bloßer Darstellung er sich aber auch hier begnügt. Wie weit aber das Spiel doch auch diese Wirkung hat, zeigt sich an den obszönen Reden, die Hamlet unmittelbar vor und im verstärkten Maße während des Schauspiels an Ophelia richtet.[2] Er versucht es gewissermaßen statt mit der Mutter, die ihn vergebens zu sich ladet, mit ihr, die für ihn ein voller Muttterersatz ist, und die er wohl unmittelbar vor dem Schauspiel von sich gestoßen hatte, weil er im Begriffe stand, das wirkliche Liebesobjekt, welches durch Ophelia nur vertreten wurde, zu gewinnen. Insoweit ersetzt ihm also das Schauspiel, währenddessen er in Ophelias „Schoße liegt“, außer der Tötung des Vaters auch den Sexualakt mit der Mutter, im Sinne der Vorbildlichkeit des elterlichen Verkehrs. Anderseits versetzt ihn diese Bedeutung des Schauspiels in die infantile Rolle des Zuschauers

1) Diesen Zug hat Jones (l. c. 62) als in der Sage vorgebildet nachgewiesen.

2) Unmittelbar bevor der Giftmörder auftritt, hat Hamlet die krasse Replik: „Ihr würdet zu stöhnen haben, ehe ihr meine Spitze abstumpftet.“

der elterlichen Zärtlichkeiten, welche als Urtrauma seiner Ödipus-Einstellung zugrunde liegt und alle ihre Komponenten wie in einem Brennpunkt vereinigt, als dessen dramatischen Ausdruck wir das „Schauspiel“ nachgewiesen zu haben glauben.

Es ließe sich schließlich noch versuchen, von hier aus die persönlichen Beziehungen des Dichters zum Stoff und zur Art seiner Behandlung in derselben Richtung ein Stück weiter zu verfolgen, als dies bereits von psychoanalytischer Seite geschehen ist. Es kann kaum zweifelhaft sein, daß die große Bedeutung, die der Schauspielkunst und ihren Vertretern in dem Stücke zukommt, von den Berufsinteressen und dem Künstlerehrgeiz Shakespeares beeinflußt sind, der bekanntlich auch als Darsteller — zum Teil seiner eigenen Rollen — wirkte. Psychologisch habe ich dies so zu erklären versucht,[1] „daß die schauspielerische Leistung ein vollwertigerer psychischer Akt, gleichsam eine gründlichere Erledigung seelischer Angelegenheiten sei als die Arbeit des Dramatikers. Der Schauspieler vollende erst das Drama, er mache das, was der Dramatiker eigentlich machen wolle, aber — infolge psychischer Widerstände — nicht machen könne: er ‚erlebe‘ gleichsam, was der Dramatiker nur ‚träume‘“. Vergleichen wir diese psychologische Formel mit dem, was uns die Analyse des „Schauspiels“ gezeigt hat, so finden wir, daß Shakespeare darin auch ein unbewußtes Bekenntnis dafür abgelegt hat, wie ihm die Schauspielkunst für vieles, was er sich im Leben versagen mußte, Ersatz geboten habe, genau so wie für Hamlet das Schauspiel die Handlungen ersetzen muß, die er infolge mächtiger innerer Hemmungen nicht ausführen kann. Auch ist aus dem Wesen der Schauspielkunst selbst leicht zu erraten, welcher psychische Mechanismus dem Darsteller die dem Dichter verwehrte motorische Abfuhr sonst nicht zu erledigender Affektstauungen gestattet: es ist dies eine bis zur zeitweiligen Aufhebung der eigenen Persönlichkeit getriebene Identifizierung, ein Mechanismus, von dem ja in „Hamlet“ so ausgiebig Gebrauch gemacht wird, und dessen wir uns darum auch bei der Deutung so oft bedienen

1) Vgl. Rank, Der Künstler, 2. und 3. Auflage, S. 79 f., dieses Buch S. 75 f. und Inzestmotiv, S. 231.

mußten.[1] Neben diesem wesentlichen Moment des schauspielerischen Könnens lehrt uns die vorstehende Betrachtung ein in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzendes Motiv für die Berufswahl des Schauspielers kennen. Im infantilen Verhältnis zu den Eltern sind — wie auch die Analyse des „Hamlet" zeigt — einige Momente gegeben, welche eine zur Identifizierung dieser allgemein-künstlerischen Fähigkeit begabte Persönlichkeit gerade in die Laufbahn des Darstellers drängen können: der Wunsch, groß und erwachsen zu sein, den Vater zu spielen,[2] zu imitieren, sich an seine Stelle zu setzen auf Grund der Beobachtungen, die das Kind erlauscht hat und die es vor den Eltern schlau zu verbergen sucht (Verstellung). Die Lieblingsrollen des Schauspielers bieten ihm Gelegenheit, diese Strebungen wirklich zu agieren und sich dabei — in Umkehrung der kindlichen Situation, die er ja nur zum Teil festgehalten, zum Teil durch Identifizierung mit dem Vater überwunden hat — von den Zuschauern belauschen zu lassen, welche geradezu zur Bedingung seiner (mimischen) Aktionsfähigkeit geworden sind.[3] So erweitert sich das „Schauspiel im Schauspiel" und die kleine Analyse, die wir daran geknüpft haben, zum großen eigentlichen Schauspiel, das wir in seiner dynamischen Bedeutung für das Seelenleben des Künstlers und der Zuschauer psychologisch verständlich gemacht zu haben glauben.

1) Die Begründung dafür, daß Shakespeare den Geist von Hamlets Vater und nicht, wie man erwarten sollte, den Helden selbst spielte, bei Rank, Inzestmotiv, S. 232 f.

2) In einer mir bekannten Familie hat der älteste, im Pubertätsalter stehende, etwas neurotische, aber auch dichterisch veranlagte Sohn zum Geburtsfest des Vaters ein Huldigungsstück geschrieben, in dem er die Rolle des Vaters darstellte.

3) Hier zweigt der wichtige — narzißtische — Mechanismus der Schauspielkunst ab, der in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben muß. Daß die Zuschauer recht eigentlich in ihrer Schaulust befriedigt werden, sagt ja schon ihr Name und der der Sache (Schauspiel). Es ist auffällig, aber in dem hier entwickelten Zusammenhang verständlich, daß sich Träume vom Theater (Zirkus, Schaustellungen überhaupt) regelmäßig bei der Analyse als Darstellungen der Belauschung des elterlichen Verkehrs enthüllen, wie aus einigen typischen und sehr frappanten Details zu erkennen ist.

BELEGE ZUR RETTUNGSPHANTASIE

1

RETTUNGSPHANTASIE UND FAMILIENROMAN

In einer kleinen Mitteilung[1] hat Freud jüngst einen besonderen Typus des männlichen Liebeslebens scharf umschrieben, der sich in ausgeprägter Deutlichkeit bei solchen Personen findet, deren Libido lange Zeit hindurch an die Mutter fixiert war und denen es späterhin nicht gelungen ist, diesen ursprünglichen Typus ihrer Objektwahl in zureichendem Maße aufzugeben.

Es verrät sich dies im Liebesleben solcher Männer durch folgende bald mehr, bald minder deutlich und vollzählig ausgeprägte Züge:

1. entwickeln diese Personen schon in der Pubertät eine auffällige Trennung der Sexualobjekte, einerseits in das hohe reine Weib, das sie mit dem Sexualgenuß nicht in Verbindung zu bringen wagen, während sie auf der anderen Seite nur das gemeine Weib (die Dirne) kennen, bei dem sie den Sexualgenuß suchen;
2. hängen sie ihren Geliebten mit großer Treue an und kommen schwer von ihnen los, zeigen aber daneben die Neigung, eine große Reihe von Liebesverhältnissen zu entwickeln;
3. interessieren sie sich nur für Frauen, die nicht frei sind, also in irgend einer Form einem anderen angehören und die
4. einen sexuell schlechten Ruf haben;
5. haben sie das Bedürfnis, solche Frauen zu ihren Geliebten zu machen, um sie zu retten.

---

1) Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens. I. Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne. (Jahrb. f. psychoanalyt. Forschungen, II. Bd., 1910, S. 389 ff.; Separatdruck 1924; Gesammelte Schriften, Bd. V, S. 186 ff.)

Diese zuletzt genannte Bedingung findet sich als Rettungsphantasie in den verschiedensten Einkleidungen und Variationen (Phantasie den Kaiser oder eine einflußreiche Persönlichkeit durch Rettung aus einer großen Gefahr sich zu verpflichten) in ungeahnter Häufigkeit bei den Menschen. Dies ist auch der Grund dafür, daß die ideale Ausgestaltung und Durchführung derartiger Rettungsphantasien ein beliebtes Thema in Dichtung und Sage ist.[1]

Nun berichtet der unter dem Namen Stendhal berühmt gewordene Henry Beyle in seinem Tagebuche[2] eine solche Rettungsphantasie aus seinem eigenen Leben, die im Zusammenhang mit gewissen anderen Charakteren seines Liebeslebens uns durch den Freudschen Typus verständlich geworden ist. Der Dichter war in den ersten Tagen des November 1799, also im Alter von 16½ Jahren, zum

1) So hat z. B. eine der großartigsten Rettungsphantasien Ausdruck gefunden in den mannigfachen Variationen der Lohengrin-Sage, deren Motivgestaltung und Deutung ich in einer eigenen Arbeit (1911) untersucht habe.

Auch die durchgreifende und mächtige Wirkung, welche vom Stoff der Bizetschen Oper „Carmen" ausgeht, scheint auf die hier geschilderten Komplexe zurückzugehen. 1. Die pathologische Fixierung des Muttersöhnchens Don José an die liederliche und anrüchige Zigeunerin, der die Neigung zu der reinen, keuschen, die Mutter vertretenden (sie überbringt den Kuß der Mutter) Micaëla gegenübersteht; wie überhaupt den Hintergrund der ganzen Handlung die Liebe Josés zu seiner Mutter beherrscht, die ihn ja schließlich auch — wenn auch nur für kurze Zeit — von Carmen abzuziehen vermag. 2. Josés Duelle mit seinen Nebenbuhlern, die er in der Vorlage, Prosper Mérimées Novelle „Carmen", wo die Heldin verheiratet ist, beide tötet, während in der Oper dieser blutige Ausgang vermieden wird. 3. Die Rettungsphantasie, die in mehrfacher Ausgestaltung die Handlung durchzieht. Zunächst in ihrer primären Bedeutung, die Dirne ihrem verwerflichen Lebenswandel zu entreißen, und ein neues Leben mit ihr zu beginnen, eine Phantasie, deren Verwirklichung an dem Widerstand des Mädchens scheitert, die aber schon in Josés Aufopferung für Carmen, die er vor dem Gefängnis rettet, in anderer Form Befriedigung gefunden hat. Auch rettet Carmen durch ihr Dazwischentreten dem Stierkämpfer Escamillo das Leben, und macht ihn damit zu ihrem Geliebten. Interesse verdient in diesem Zusammenhange der Bericht von Mérimée in der Rahmenerzählung seiner Novelle, er habe dem berüchtigten Banditen Don José das Leben gerettet, wofür er dann seinerseits von diesem verschont worden sei und seine Lebensgeschichte erfahren habe.

2) Bekenntnisse eines Egoisten. Jena 1905.

ersten Male aus seinem Geburtsort Grenoble nach Paris gekommen und gesteht in seinen Aufzeichnungen: „Meine fixe Idee bei der Ankunft in Paris, eine Idee, auf die ich vier- oder fünfmal am Tage zurückkam, wenn ich ausging, beim Anbruch der Nacht, in jedem Augenblick der Träumerei, war, daß eine hübsche Frau, eine Pariserin, in irgendwelche große Gefahr geriete und ich sie rettete, wofür ich ihr Geliebter würde. Ich hatte sie mit soviel Leidenschaft geliebt, daß ich sie hätte finden müssen. — Diese nie und niemandem eingestandene Tollheit hat vielleicht sechs Jahre angedauert". (S. 89.)

Daß Stendhal, der zeitlebens unverheiratet blieb, eine große Reihe von schwärmerischen Liebesverhältnissen (Punkt 2), und zwar vornehmlich mit verheirateten Frauen (3) angeknüpft hat, ist aus seiner Biographie zu ersehen. Daß er aber auch schon frühzeitig jene scharfe Trennung der Liebesobjekte im Leben durchführte, beweist nicht nur sein tiefer Abscheu vor den Dirnen in jener ersten Pariser Zeit („die Dirnen widerten mich an", S. 95), sondern ebensosehr der von ihm selbst bezeugte Umstand, daß er viele Frauen leidenschaftlich liebte, ohne sie doch besitzen zu wollen: „In der Tat habe ich nur sechs von den Frauen, die ich geliebt habe, besessen" (S. 32); und er erklärt sich seine so häufig „unglückliche" Liebe in charakteristischer Weise: „Allen diesen und noch mehreren anderen gegenüber bin ich immer ein Kind gewesen; daher hatte ich auch so wenig Erfolg." (S. 32.) Bezeichnend für dieses Verhalten ist eine andere Stelle, in der auch das Moment der sexuellen Anrüchigkeit hervortritt: „Ich verließ nach dreijährigen vertraulichen Beziehungen eine Frau, die ich anbetete, die mich liebte, die sich mir nie hingegeben hat . . . Sie stand in sehr schlimmem Rufe (Punkt 4), wenngleich sie nur einen einzigen Liebhaber gehabt hatte". (S. 303.)

Daß die angedeuteten Züge in Stendhals Liebesleben tatsächlich auf eine frühzeitige und sehr intensive Fixierung seiner Liebesneigung an die Mutter zurückgehen, beweist ein interessantes Bekenntnis in seinem Tagebuch (S. 46), auf das Muthmann zuerst hingewiesen hat. Stendhal berichtet: „Meine Mutter, Madame Henriette Gagnon, war eine entzückende Frau. Ich war in meine Mutter

verliebt. Ich setze schleunigst hinzu, daß ich sieben Jahre alt war, als ich sie verlor. Als ich sie mit sechs Jahren liebte, hatte ich durchaus den nämlichen Charakter wie im Jahre 1828 (mit fünfundvierzig Jahren), als ich Alberthe de Ruprembré leidenschaftlich liebte ... Ich wollte meine Mutter immer küssen und wünschte, daß es keine Kleider gäbe. Sie liebte mich leidenschaftlich und schloß mich oft in ihre Arme. Ich küßte sie mit soviel Feuer, daß sie gewissermaßen verpflichtet war, davon zu gehen. Ich verabscheute meinen Vater, wenn er dazukam und unsere Küsse unterbrach; ich wollte sie ihr immer auf die Brust geben. Sie konnte mir die Freimütigkeit, die ich mir ihr gegenüber herausnahm, nicht übel nehmen, da sie merkte, daß ich sie liebte. Wenn ich sie je wiederfinde, werde ich es ihr wiederholen ... Ich war so verbrecherisch wie möglich, ich liebte ihre reizenden Liebkosungen ... Sie starb in der Blüte ihrer Schönheit, ihrer Jugend, so habe ich vor fünfundvierzig Jahren das verloren, was ich am meisten auf Erden geliebt habe."

Die im Vorstehenden bereits angedeutete, aus dem zärtlichen Verhältnis zur Mutter folgende feindselige Stellung gegen den Vater verschärfte sich im Laufe der Jahre immer mehr. Schon vom Tode der Mutter her will sich der kleine Henry seiner heftigen Abneigung gegen den Vater entsinnen, den er nur mit Widerwillen umarmt habe. (S. 51.) Später schreibt er: „Nie vielleicht hat der Zufall zwei Wesen zusammengebracht, die eine größere Abneigung gegeneinander besaßen, als mein Vater und ich ...[1] Zwei Teufel waren gegen

1) Ich mache auf den fast wörtlich übereinstimmenden, nur in eine poetische Situation eingekleideten Ausbruch Schillers im I. Aufzug, 2. Szene des „Don Carlos" aufmerksam, wo es heißt:

„Warum von tausend Vätern
Just eben diesen Vater mir? Und ihm
Just diesen Sohn von tausend bessern Söhnen?
Zwei unverträglichere Gegenteile
Fand die Natur in ihrem Umkreis nicht.
Wie mochte sie die beiden letzten Enden
Des menschlichen Geschlechtes — mich und ihn —
Durch ein so heilig Band zusammenzwingen?"

meine armselige Kindheit losgelassen: meine Tante Seraphie [die Mutterstelle bei ihm vertrat] und mein Vater. (S. 87.)

Dieser kindlich übertriebene Haß gegen den Vater, der sich mit der zunehmenden Urteilsfähigkeit des Knaben abschwächt, kann nun, wie Freud weiterhin ausführt, gerade um die Zeit der Reife, wo der Jüngling sich über die Bedingungen seiner Herkunft klar zu werden beginnt und mit dem Gedanken spielt, die Mutter aus der Gewalt des Vaters zu retten (sadistische Auffassung des Elternverhältnisses), logisch derart gewendet werden, daß man dem Vater gar nichts, auch nicht seine Entstehung verdanken will und daß also nach Art eines Revanchegedankens die Phantasie von der Rettung des Vaters aus einer großen Gefahr auftaucht, die gleichsam das feindselige Gegenstück zur zärtlichen Rettungsphantasie der Mutter ist: denn sie versucht es, dem Vater das Geschenk des Lebens durch ein gleichwertiges Gegengeschenk zu vergelten und sich damit jeder weiteren kindlichen Verpflichtung zu entheben.[1] Diese den Vater betreffende Rettungsidee kann sich auf Grund infantilen Phantasiematerials, das wieder nur für die Herkunft des Motivs spricht, auch als Phantasie von der Rettung des Kaisers oder irgend einer anderen hochstehenden und mächtigen Persönlichkeit darstellen, und ich habe in meiner Untersuchung über den „Mythus von der Geburt des Helden" (1909, zweite, erweiterte Auflage 1922) zeigen können, welchen Wandlungen diese Phantasie des kindlichen Verhältnisses zu

1) Auch hier ist auf die dramatische Gestaltung dieses Motivs in Schillers „Kabale und Liebe" hinzuweisen (II. Akt, 6. Szene):

Präsident: Eine lustige Zumutung! Der Vater soll die Hure des Sohnes respektieren.

Ferdinand (indem er den Degen nach dem Präsidenten zückt, den er aber schnell wieder sinken läßt): Vater! Sie hatten einmal ein Leben an mich zu fordern. Es ist bezahlt. (Den Degen einsteckend.) Der Schuldbrief der kindlichen Pflicht liegt zerrissen da. —

Überhaupt spielen die aus dem Inzestkomplex stammenden Rettungsphantasien in Schillers dramatischem Schaffen eine bedeutende Rolle, die ich in meinem Werke „Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage" (1912) eingehend erörtert habe.

den Eltern unter dem Einfluß verschieden weitgehender Verdrängungsvorgänge unterworfen ist. Eine dieser Gestaltungen, die ihr Analogon in dem von Freud ebenda beschriebenen „Familienroman der Neurotiker" hat, betrifft die Ablehnung der Vaterschaft des leiblichen Erzeugers überhaupt, bei gleichzeitiger Einführung eines vornehmeren, meist königlichen Vaters an seiner Stelle. Fast regelmäßig verbindet sich dieses Motiv mit der Vorstellung der unehelichen Geburt und der Aussetzung, vor deren traurigen Folgen das schon vor seiner Geburt gehaßte und gefürchtete Kind ein menschenfreundliches Pflegeelternpaar bewahrt, das den zukünftigen Helden rettet und ihn seinem großen Schicksal aufbewahrt. Indem wir die Beziehungen der späteren auf die Eltern bezüglichen Pubertäts-Rettungsphantasien zu diesen die eigene Person betreffenden Geburts-Rettungsphantasien hier nur streifen, wenden wir uns einer anderen Gestaltung dieser Motivengruppe zu, wo hinter dem anscheinend harmlosen, ja aufopfernden Motiv der Rettung oder Rächung des Vaters, der ursprünglich feindselige Impuls der Beseitigung des Vaters wieder durchbricht.[1]

Ich habe nun in der genannten Arbeit diejenigen von diesen Fällen, in denen es sich ebenfalls um eine Ersetzung des Vaters durch eine höherstehende und mächtige Persönlichkeit handelt, zum psychologischen Verständnis der typischen Anarchistenattentate herangezogen und möchte nun diesen Zusammenhang des Familienromans mit der Attentäterrolle[2] an einem wenn auch nicht voll-

1) Daß diese beiden Motive in demselben Individuum nebeneinander bestehen können, ja auseinander hervorgehen, hat ebenfalls ein Dichter mit dem diesen Auserlesenen eigenen psychologischen Scharfblick erkannt und dramatisch gestaltet. Artur Schnitzler läßt den Helden seiner „dramatischen Historie", den jungen Medardus, der auf eine Andeutung seiner Mutter hin den Plan gefaßt hat, den Kaiser Napoleon zu ermorden, dadurch zum Retter des Kaisers werden, daß der Jüngling seine Geliebte statt des Kaisers ermordet, weil sie — eine zweite Judith — im Begriffe war, den Kaiser aufzusuchen, um ihn zu töten.

2) Daß auch für das Volksempfinden dem Königsmord eine solche unbewußte Identifizierung des Königs mit dem Vater zugrunde liegt, beweist ein sowohl in seinen Voraussetzungen wie in seiner Durchsichtigkeit einzig dastehender Fall, der kurz nach der Ermordung des Königs von Portugal durch

entsprechenden, so doch um so interessanteren Fall illustrieren. Anläßlich des kürzlich (Ende Oktober 1910) erfolgten Todes des zu lebenslänglichem Kerker verurteilten Anarchisten Luccheni, der anfangs September 1898 in Genf die Kaiserin von Österreich ermordete, publizierten die Tagesblätter die folgenden biographischen Details, die einerseits die Realität des sonst bloß phantasierten Familienromans in diesem Falle erweisen, anderseits den Zusammenhang mit paranoischen Verfolgungs- und Größenideen erkennen lassen, auf den ich im „Heldenmythus" hingewiesen hatte. Gelegentlich des Attentates hatte Prof. Forel in der Wochenschrift „Die Zeit" geschrieben: „Luccheni ist 1873 unehelich geboren und wurde als Findelkind von seiner Mutter ausgesetzt. Diese war eine von einem halb verrückten Säufer verführte Magd, die dann nach Amerika durchbrannte ... Er wurde dann in Italien für acht und später für fünf Franken monatlich verkostgeldet und mußte natürlich dabei betteln lernen. Dennoch war er intelligent und lernbegierig, lernte im Hospiz und in der Schule einiges und war in der Jugend fleißig und ziemlich ehrlich, zeigte auch eine gewisse Gutmütigkeit. Beim Prinzen Vera wurde er nach dem Militärdienst Diener, da er als Soldat flink, intelligent, geschickt und zu allen Körperübungen tüchtig gewesen war. Dort blieb er nicht lange, er wurde bald argwöhnisch und stolz, erklärte, nicht zum Dienen geboren zu sein, und ging fort ..."

„Ein weiterer pathologischer Zug ist seine unbegrenzte Eitelkeit; er besaß einen Ehrgeiz, der an Größenwahn grenzte. Er wollte

---

Anarchisten von den Zeitungen unter dem Titel: „Der Königsmord als Faschingsulk, ein verhängnisvoller Schuß", aus Lissabon vom 10. März 1908 berichtet wurde: „Im Dörfchen Salsas ereignete sich bei einem Faschingszug ein schwerer Unfall. Mehrere Personen hatten sich zu einer Gruppe zusammengetan, um den Lissaboner Königsmord zu veranschaulichen. Eine Person, die die Rolle des Königsmörders Buica gab, richtete gegen einen Wagen, in dem sich sein Vater, der die Rolle des Königs spielte, befand, einen Revolver, und ließ in der Meinung, daß der Revolver ungeladen sei, dessen Hahn fallen. Der Vater sank, von einer Kugel getroffen, tot zu Boden. Der Sohn mußte, da er sich in seiner Verzweiflung zu erschießen versuchte, gebunden werden."

einen Posten in der italienischen Verwaltung erhalten. Dazu war Militärdienst in Afrika nötig. Nun dient er acht Monate, kommt dann mit guter Note zurück und glaubt, mit zwei oder drei Briefen an die Behörde werde er eine Anstellung bekommen. Er bleibt jedoch ohne Antwort. Vorher war er Royalist und Freund der Autorität gewesen. Die Wunde, die nun seine Eitelkeit und sein Ehrgeiz bekommen, verwandelt ihn aber in einen Anarchisten . . .[1] Geringe Gelegenheiten genügen dann, um aus solchen Menschen Verbrecher, Anarchisten, Mörder und darunter auch speziell Königsmörder zu machen."

Tatsächlich war Luccheni auch in der Absicht nach Genf gekommen, den Herzog von Orleans zu ermorden. Da er ihn aber nicht fand und gleichzeitig erfuhr, daß die Kaiserin von Österreich nach Genf gekommen sei, faßte er sofort den Plan, diese zu ermorden. Daß auch ein solcher plötzlicher Wechsel des Opfers motiviert sein müsse und welche Motive ihm in einem besonderen Falle zugrunde liegen können, hat uns der feinsinnige Dichter des „jungen Medardus" gezeigt. Im realen Fall haben wir allerdings nichts von diesen Motiven erfahren, sind aber darum noch nicht berechtigt, an ihrem Vorhandensein zu zweifeln. Zu vermuten wäre vielleicht, nicht sowohl als Motiv wie vielmehr als Vorbedingung dieses Opferwechsels, daß der Mangel an väterlicher Autorität, der sich in Lucchenis Kindheit und Jugend fühlbar machte, sowie der Umstand, daß sich seine Mutter nicht um ihn bekümmerte und ihn ausgesetzt hatte, die leichte Verschiebbarkeit seines Affektes von einem männlichen Repräsentanten der Macht auf einen weiblichen begünstigt haben mag. Daß seine Haßimpulse im Grunde doch männlichen Personen galten, zeigt nicht nur die ursprüngliche Intention seines Mordplanes, sondern auch die wiederholten Attentate, die er im Verlaufe seiner Haft gegen seine Wächter (die realen Verfolger) unternahm, sowie

1) Damit steht in einem vielleicht nur scheinbaren Widerspruch die eigene Angabe Lucchenis, der sich vor dem Untersuchungsrichter brüstete, schon mit dreizehn Jahren Anarchist gewesen zu sein. Damals wird er sich wohl zuerst deutlich seines traurigen Kindheitsschicksals bewußt geworden sein.

das gegen den obersten Vertreter der Autorität im Gefängnisse, gegen den Direktor Perrin im Jahre 1900 verübte Attentat. Von Interesse ist endlich noch die Notiz eines Berichterstatters, der in Luccheni's Zelle unter verschiedenen Ansichtskarten die Bilder des Kaisers und der Kaiserin von Österreich hängen sah, was doch immerhin die Spur eines, wenn auch pathologisch verschobenen Anhänglichkeits- und Autoritätsbedürfnisses bei dem elternlosen Findelkinde zu verraten scheint.

2

DER „FAMILIENROMAN" IN DER PSYCHOLOGIE DES ATTENTÄTERS

In meiner Abhandlung über den „Mythus von der Geburt des Helden" (1909) habe ich darauf hingewiesen, daß der von Freud im Phantasieleben der Neurotiker aufgedeckte „Familienroman" von hoher Abkunft, unehelicher Geburt und Verfolgung durch die Eltern, der einer bei verschiedenen Völkern typisch wiederkehrenden mythischen Erzählung zugrunde liegt, sich in den Größen- und Verfolgungsideen der Paranoiker wiederfindet und vom Attentäter in der Realität zur Darstellung gebracht wird. Später konnte ich diese Auffassung an Hand der Biographie des Anarchisten Luccheni, der anfangs September 1898 in Genf die Kaiserin von Österreich ermordete, bestätigen und möchte nun noch weiteres Material, das mir seither bekannt geworden ist, unter diesem Gesichtspunkte betrachten.

Am 14. März 1912 versuchte der italienische Anarchist Dalba ein Attentat auf den König und die Königin von Italien zu verüben, als sie zu einer Seelenmesse für den von Anarchisten ermordeten König Humbert fuhren. Bei der am 8. Oktober 1912 in Rom durchgeführten Schwurgerichtsverhandlung „erklärte Dalba stolz, er sei Vaterlandsloser, glaube an nichts und sei individualistischer Anarchist. Am 13. März habe er gelesen, der König würde am nächsten Tag ins Pantheon fahren. Er habe gedacht, da er ein Vaterlandsloser sei, müsse er den Vater des Vaterlandes, während dieser sich unter Kürassiereskorte ins Pantheon begebe, töten, um zu zeigen, wessen

ein Anarchist fähig sei. Auf die Frage eines Geschworenen erwiderte der Angeklagte, er sei Anarchist geworden, da er ein Gegner der Nation, der Bourgeoisie und des Reichtums sei und bestand darauf, daß seine Antwort im Protokoll vermerkt werde. Die Arbeitsgenossen Dalbas gaben noch an, daß Dalba immer schweigsam gewesen sei und die Einsamkeit geliebt habe. Sein Lehrer sagte aus, Dalba habe sich in der Schule schlecht aufgeführt. Nach seiner Ansicht sei der Angeklagte geistig minderwertig gewesen." Von größerem psychologischen Interesse ist aber für uns die Tatsache, daß der Attentäter wegen Mißhandlung seiner Eltern vorbestraft ist. Mehr war zum Verständnis seiner Tat und ihrer Beweggründe aus den Zeitungsnachrichten nicht zu entnehmen. Als bemerkenswert für die unbewußte Korrespondenz der Strafjustiz mit den gleichen Motiven des Verbrechens mag vielleicht der Umstand gelten, daß die italienische Regierung anläßlich dieses Attentats „die Wiedereinführung der Todesstrafe für Vater- und Königsmörder" beschloß.

Ein zweiter interessanter Fall ereignete sich am 18. August 1912, dem Geburtstag des Kaisers von Österreich, in Wien. Ein siebzehnjähriger Bursche, Hermann Prinz, verübte auf den Weihbischof Dr. Pfluger, als er sich eben zum Hochamt in die Stephanskirche begeben wollte, ein Messerattentat. Über das Vorleben und die Persönlichkeit des Attentäters wissen die Zeitungen zu berichten: „Prinz ist, wie gleich von vornherein betont werden möge, unzweifelhaft geistesgestört. Sein bisheriges Leben hat er abwechselnd hinter den Mauern des Kerkers oder des Irrenhauses verbracht. Als Findelkind geboren, hat er seine Eltern nie gekannt und wurde bei fremden Leuten erzogen.[1] Im Alter von sieben Jahren kam er in die Landeserziehungs- und Besserungsanstalt nach Eggenburg, wo er bis zu seinem vierzehnten Lebensjahre verblieb. Es wurde festgestellt, daß er schon als sechsjähriger Knabe Brandstiftungen in Ernstbrunn begangen hatte und auf Ansuchen seiner Angehörigen und der Gemeinde als „Schrecken von Ernstbrunn" in die Besserungsanstalt gekommen ist. Dann wurde er trotz der Weigerung seiner Angehörigen,

1) Genau wie Luccheni!

ihn zu übernehmen, entlassen." „Mit vierzehn Jahren", schreibt er, „kam ich zu einem Sattlermeister in die Lehre, lief aber nach acht Tagen davon und ging nach Wien. Ich wollte die Mutter besuchen, fand sie aber nicht und ging in die Hofburg, wo ich bat, man möge mich in die Besserungsanstalt zurückschicken." „Er wurde damals in der Hofburg angehalten, weil er nach seiner Angabe zum Kaiser gehen wollte, um die Bitte vorzubringen. Er trat bei Bauern in Dienst und schon im Alter von sechzehn Jahren wurde er wegen einer Veruntreuung, die er an seinem Dienstgeber begangen hatte, zum erstenmal mit Kerker in der Dauer von zwei Monaten bestraft. In der darauf folgenden Zeit wurden in Ernstbrunn fünfzehn Brandstiftungen begangen. Prinz wurde als Täter eingezogen und legte ein Geständnis ab. Er zeigte weder Reue noch Aufregung und sagte, er könne nicht anders. Am 20. Dezember 1902 stellte er sich in Ybbs mit der Selbstanzeige, daß er eine Scheuer aus Rache in Brand gesteckt habe, weil die Tochter des Besitzers sich geweigert habe, ihn „fensterln" zu lassen. Im Februar 1903 wurde er wegen dieser Tat vom Kreisgerichte in Korneuburg zu drei Jahren schweren Kerkers verurteilt. Während seiner Haft traten epileptische Anfälle bei ihm auf. Auch sonst zeigte er Spuren von Geisteszerrüttung. Diese Umstände führten nach achtzehn Monaten zu seiner Begnadigung. Vor sieben Jahren hatte er sich eines Nachts in der Adlergasse ganz entkleidet. Er wurde angehalten und als geistesgestört der psychiatrischen Klinik übergeben. Dort stand er längere Zeit in Untersuchung und kam nach amtsärztlichem Gutachten in die Heilanstalt Gugging. Nur mit geringen Unterbrechungen war er seither immer in irrenärztlicher Behandlung. So kam er in die Heil- und Pflegeanstalt Ybbs. Im Jahre 1911 war er in der niederösterreichischen Landes-Heil- und Pflegeanstalt am Steinhof. Er wurde in die Beobachtungsabteilung gebracht und verhielt sich ruhig und gelassen. Außer leichten epileptischen Anfällen, die stets rasch vorübergingen, wies er keine weiteren Symptome einer schweren Geisteskrankheit auf. Auch den Wärtern gab er nie zu irgend welchem Ärgernis Anlaß. Er gehörte zur Gruppe der ruhigen

Patienten. Nach Ende des Jahres 1911 wurde Prinz vom Steinhof wieder der Heil- und Pflegeanstalt in Ybbs überstellt. Dort blieb er bis zum 13. d.[1] in Behandlung. An diesem Tage wurde er aus der Anstalt als geheilt, aber moralisch defekt entlassen. Man gab ihm auf den Weg 15 Kronen mit."

„Prinz sah sich kaum in Freiheit, als sein wirrer Geist sich abermals mit verbrecherischen Plänen befaßte. Er suchte sich sein Opfer aus und seine Wahl fiel auf den Fürsterzbischof Dr. Nagl. Welche Ideenverbindung dabei im Spiele war, wird wohl schwerlich erforscht werden können. Noch an demselben Tage seiner Entlassung aus der Anstalt traf Prinz in Wien ein, um hier Arbeit zu suchen. Er frug im städtischen Arbeitsvermittlungsamt auf dem Neubaugürtel vergebens nach und entfernte sich. Nun blieb Prinz noch bis zum 15. d. in Wien und lebte von dem geringen Betrage. Obwohl er Geld hatte, übernachtete er im Freien. Am 15. d. fuhr er nach Ernstbrunn zurück und wendete sich an das Bürgermeisteramt seiner Heimatsgemeinde, um von dort aus Arbeit zu finden. Aber auch dort wurde ihm ein abweislicher Bescheid gegeben. Am Samstag kam Prinz mit den ihm verbleibenden 7 Kronen nach Wien zurück. Er ging in das Massenquartier in der Novaragasse und verbrachte die Nacht dort. Gestern früh verließ er das Quartier, in dem man ihn kaum kennt, und begab sich zu Fuß in die Stadt. Dort verübte er das Attentat auf den Weihbischof. Er bereitete seinen Plan ganz systematisch vor, erkundigte sich genau, durch welches Tor der Bischof zum Hochamt schreiten werde und schaffte sich dann die Mordwaffe an, mit der er gestern vormittags auf sein Opfer lauerte. Als Dr. Pfluger zu dieser kritischen Zeit im Bischofsornat über den Platz zur Kirche schritt, hielt ihn der Verbrecher für den erwarteten Fürsterzbischof, stürzte sich auf ihn und stach auf ihn los."[2]

1) Fünf Tage vor dem Attentat!

2) Es ist beachtenswert, daß Prinz sich schon einige Jahre früher eines Mordes (an der Köchin Marie Maier) beschuldigt und die Behörde vor dem „Anarchisten" Prinz selbst gewarnt hatte.

„Prinz, der anfangs auf alle Fragen die Antwort schuldig blieb, hat dem ihn verhaftenden Sicherheitswachmann und dem Amtsarzt, der ihn untersuchte, nur mitgeteilt, daß er es auf den Kardinal Fürsterzbischof Dr. Nagl abgesehen gehabt habe. Er ließ sich ohne Widerstand festnehmen und rief nur: ‚Mein Leben ist ohnehin verpfuscht; es hat so kommen müssen!'"

Faßt man zusammen, daß der Attentäter als Findelkind herangewachsen, seine Eltern nie kannte und, als ergänzendes Stück des Familienromans, ein besonderes Interesse für hochgestellte Persönlichkeiten zeigte, so wird seine Tat, wenn auch nicht menschlich begreiflich, so doch psychologisch verständlicher.[1] Man glaubt einzusehen, warum er gerade an Kaisers Geburtstag das Attentat begeht und warum er in Abwesenheit des Monarchen einen hohen Kirchenfürsten dazu wählt (den er allerdings dann verwechselt): Es ist dies gleichsam die diesen Menschen eigene Art, den von ihnen phantasierten, respektive als Verfolger halluzinierten Vater zu bezeichnen. Und mit Rücksicht auf die von Stekel[2] und Abraham[3] aufgezeigte „determinierende Kraft des Namens" wäre es im Rahmen des den Ehrgeizphantasien des Sohnes dienenden Familienromans nicht ohneweiters abzuweisen, wenn auch auf den ominösen Namen des Mörders ein Akzent gelegt würde.[4]

Einen letzten Fall, der dadurch ausgezeichnet ist, daß der „Familienroman" sich innerhalb seiner ursprünglichen Sphäre abwickelt, ohne in das „vornehme Milieu" überzugreifen, entnehme ich Näckes

1) Auch Charlotte Corday, die am 13. Juli 1793 den Revolutionär Marat durch einen Dolchstoß tötete, setzte sich über die Tatsache, daß ihr Vater ein verarmter Edelmann war, durch Phantasien ihrer hohen Abkunft von sagenhaften schottischen Königen hinweg. Ihr jüngster Biograph Henri d'Almeras (Charlotte Corday, Paris 1912), der diese und ähnliche Züge anführt, faßt ihre Tat als Ausfluß hysterischer Stimmung.

2) Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie, III. Bd., Heft 2, 1911.

3) Zentralblatt für Psychoanalyse, II. Jahrgang, 1912, S. 133 f.

4) Aus der Haft richtete der Attentäter Reuebriefe an sein Opfer, aus denen der Ambivalenzkonflikt deutlich spricht; diese Schreiben sind immer unterzeichnet: „Prinz Hermann."

Abhandlung: „Über Familienmord durch Geisteskranke" (Halle 1908, S. 77): „Fall 33: Th., Weber, geboren 1880, ledig, Bruder des Großvaters entleibte sich. Gut begabt, als Kind verschlossen, reizbar, aber solid, kein Trinker. 1901 zeigte er sich eigentümlich, ging auf Wanderschaft; vor Weihnachten fiel er noch mehr auf. Jänner 1902 merkten es auch die Eltern. Er war schlaflos, mißtrauisch, schwindelig, hörte auf zu arbeiten, oft aufgeregt. Halluzinationen, Wahnideen, drohte den Eltern einmal mit Erschießen. Sagte, er sei ein Findelkind. Irrenanstalt; am 3. März holte ihn der Vater heraus. Wieder das alte Spiel; wiederholt soll er den Vater gepackt haben; am 11. März zerriß er Bettüberzüge, schlich der Mutter früh elf Uhr in den Keller nach, erschlug sie mit einem Hammer und zeigte dies seinen nebenan wohnenden Schwestern ruhig an. Reuelos. Sagte später, das sei nicht seine Mutter gewesen; er sei der Kaiser. Anfangs April wieder in der Anstalt. Im Mai erzählte er den Wärtern zynisch den Mord. Er habe ‚das Luder' erschlagen, weil es so dreckig gewesen sei. Wenn er herauskäme, würde er dasselbe tun. Zeigte sich oft explosiv verworren, unzugänglich, agitiert. Dementia praecox."

Auch hier vermag die Diagnose uns weder das psychologische Verständnis zu ersetzen, noch auch uns von der Bemühung um dasselbe abzuhalten. Ebensowenig kann dies naheliegenden Einwänden gelingen, die sich darauf berufen wollten, daß zum Verständnis der kriminellen Entwicklung von Findelkindern etc. die sozialen Momente der mangelnden Fürsorge, Elternliebe und Erziehung allein ausreichend seien. Ohne daß wir den Einfluß dieser Bedingungen unterschätzten, müssen wir einerseits die auffällige Korrespondenz der sozialen Momente mit ganz bestimmten Formen der Kriminalität (Anarchismus u. ä.) als Berechtigung einer psychologischen Auffassung anführen,[1] anderseits dürfen wir aber auch das theoretische Argument

1) Einige Monate nach Abschluß dieser Notiz stellt mir A. J. Storfer die folgende Bemerkung von Eduard Bernstein über den bekannten Anarchisten Most zur Verfügung: „Was ihm fehlte, war der innere Halt, ein Mangel, der vielleicht darauf zurückzuführen ist, daß er als

ins Treffen führen, daß eine scheinbar ausreichende Motivierung aus naheliegenden manifesten Motiven eine tiefere unbewußte Mitwirkung nicht nur nicht ausschließt, sondern — entsprechend der Kompliziertheit psychischer Produkte — zu deren vollem Verständnis geradezu erfordert.

3

DIE „GEBURTS-RETTUNGSPHANTASIE" IN TRAUM UND DICHTUNG

Die Träumerin, der ich das interessante Material verdanke, das ich meiner Abhandlung über „Die Symbolschichtung im Wecktraum und ihre Wiederkehr im mythischen Denken" (Jahrbuch für psychoanalytische Forschung, IV. Bd., S. 51 ff.) zugrunde gelegt habe, stellte mir nach der Publikation noch einen Traum zur Verfügung, der unser besonderes Interesse im Sinne eines tieferen Verständnisses der „Rettungsphantasie" und ihrer verschiedenartigen Manifestationen verdient.

„Ich war auf dem Lande in einer Villa und gehe mit meinem kleinen Kinde, das ich von K. hatte, an einem schmalen Wassergraben spazieren. (Ich war aufs Land gezogen, weil K. mich verlassen hatte.) Da begegne ich K. mit seinem Freunde W. — Während K. wegschaute, hat mich W. gefragt, wie es mir geht und ob dies das Kind ist. Ich sage ja (W. hatte selbst auch ein Kind) und füge hinzu: ‚Schauen Sie doch, was für ein schönes Kind es ist.' ‚Die herrlichen blauen Augen!' sagte er und es tat ihm leid, daß K. mich verlassen hat. K. ist vorausgegangen, und auch ich habe mich nicht um ihn gekümmert, ich hatte Freude mit dem Kind. W. sagte,

Knabe sehr früh die Mutter verlor, die Stiefmutter haßte und im Vater den Komödianten verachtete. So mißlich es ist, aus persönlichen Erfahrungen und seien ihrer noch so viele, allgemeine Schlüsse zu ziehen, so kann ich doch die Bemerkung nicht unterdrücken, daß so oft mir auf meinem Lebensweg Persönlichkeiten begegneten, die am gleichen Mangel litten, nähere Unterhaltung über ihre Jugend stets ergab, daß sie mit den Eltern in keiner seelischen Beziehung gestanden hatten." (Aus einem Artikel „Einige Erinnerungen an August Bebel" in der „Frankfurter Zeitung" vom 24. August 1913.)

ich soll morgen in den Wald hinaufkommen, da kommen er und K. wieder hin spazieren; ich sagte vielleicht."

„Dann begegnete ich wieder W. mit Herrn B., dem Dichter, der mich zuerst nicht erkannte. W. fragte, warum ich nicht hinaufgekommen bin, ich sagte, ich wollte eben nachmittag hinaufgehen. Er sagte, ich sollte bestimmt kommen, K. wird sich schon aussöhnen. Ich habe gesagt, ich weiß nicht, wie ich mit dem Kind da hinaufkommen werde, es ist sehr hoch. Während ich mit ihm sprach, ist mir das Kind, das ich eingewickelt auf dem Arme trug, aus dem Kissen geschlüpft und ich suchte es. (Da ein Auto mit Leuten vorbeifuhr, dachte ich zuerst, es sei überfahren worden.) W. half mir suchen und dann habe ich es im Wasser gefunden, wo es herumpritschelte. Da habe ich es herausgezogen und gekost und freute mich, daß ich es wieder hatte. Dann ging ich in den Wald, traf W. und K., dem W. zuredete, sich mit mir zu versöhnen. Endlich ließ er sich dazu bewegen und freute sich auch über das Kind. Es begann aber zu schreien, ich mußte mit ihm nach Hause gehen, ich sah, daß sein Bettchen naß war. Ich bin aufgewacht und mußte auf die kleine Seite gehen."

Zum Verständnis des Traumbildes und zur Verifizierung seiner Geburtsbedeutung sei nur das Notwendigste bemerkt. Die Träumerin hat mit K. ein Liebesverhältnis und lebt natürlich in steter Befürchtung vor etwaigen Folgen desselben. Wenige Wochen vor dem Traume wohnte sie tatsächlich mit K. (im Traume ohne ihn) auf dem Lande in einer Villa, wo sie oft am Wasser und im Walde spazieren gegangen war. Auch ein anderer Freund K.s, mit Namen M., war dort gewesen. Der Freund W., der im Traume die Vermittlerrolle spielt, ist durch verschiedene Momente bestimmt. Er tritt an Stelle des tatsächlich im Sommer anwesend gewesenen M., weil er erstens, wie der Träumerin bekannt ist, ein uneheliches Kind hatte (das bereits gestorben ist), dessen Mutter er verließ, und weil zweitens K. zur Zeit des Traumes mit ihm bereits entzweit war (wie er es im Traume mit der Träumerin selbst ist). Die im Traume vollzogene Aussöhnung mit W. wird als gutes Omen für die angestrebte Versöhnung mit

K. benützt. Die Tagesanknüpfung ist der Dichter B., der sich ihr früher wiederholt zu nähern versuchte und den sie auf der Straße gesehen hatte, ohne ihn sicher zu erkennen (im Traum erkennt er sie nicht gleich).

Der Traum stellt zunächst den Wunsch des Mädchens dar, mit K. wieder vereint (verheiratet) zu leben und ein Kind von ihm zu besitzen. Der Anlaß zur affektiven Darstellung dieses Wunsches ist der von der Träumerin angegebene Gedankengang, der sie einerseits ein Kind von K. wünschen, anderseits sie dasselbe Ereignis fürchten läßt. Sie glaube aus verschiedenen Andeutungen entnommen zu haben, daß K. sie im Falle einer Niederkunft im Stiche lassen würde, hege aber anderseits die Hoffnung, daß ein Kind vielleicht das Mittel wäre, ihn dauernd zu binden. Tatsächlich zeigt der Traum diese gedankliche Alternative nebeneinander dargestellt: Erst entzweit sie das Kind, um sie dann desto inniger zu vereinen.

In dieser Schichte des Traumes hat die Geburtsphantasie positive Bedeutung, d. h. das Herausziehen (Retten) des Kindes aus dem Wasser symbolisiert nach der Freudschen Auffassung ganz wie im „Mythus von der Geburt des Helden" den Geburtsakt; das Hineingleiten („schlüpfen") des Kindes wiederholt einerseits den Zeugungsakt (das sexuelle „Naßwerden"), anderseits stellt es auch auf dem bekannten Wege der „Umkehrung" das Herausziehen selbst (die Geburt) dar.[1] Aber es hat noch seine eigene selbständige Bedeutung und in ihr kommt die negative Seite der Geburtsphantasie zum Ausdruck: es hat nämlich auch den Sinn der Tötung, der Vernichtung des Kindes, das den Traumgedanken nach ihr Verhältnis zu K. gestört hat und das im infantilen Sinne wieder dorthin gewünscht wird, woher es gekommen ist[2] (vgl. meine Deutung der Lohengrin-

1) Vgl. dazu die anderen Gegensatzelemente im manifesten Trauminhalt: sie war mit K. auf dem Land, im Traum ohne ihn; auf der Straße hat sie Herrn B. nicht erkannt, im Traume erkennt er sie nicht; in Wirklichkeit ist K. mit W. entzweit, im Traume mit ihr usw.

2) Es ist bemerkenswert, daß die so häufigen Morde an außerehelichen Kindern nicht selten in der Tötungsart (ins Wasser werfen, in den Abortschlauch stopfen usw.) eine ähnliche symbolische Überdeterminierung verraten.

Sage in Schriften zur angewandten Seelenkunde, Heft 13). Darum denkt die Träumerin sogleich bei seinem Verschwinden, es sei überfahren worden und daraus erklärt sich auch die große Rolle, die W., dessen Kind zur rechten Zeit gestorben ist, zufällt („W. half mir suchen").

Nachdem wir den Traum soweit zu verstehen glauben, wollen wir auf die Ähnlichkeit seines Inhalts mit einer dichterischen Darstellung hinweisen, die kürzlich einer psychoanalytischen Betrachtung unterzogen worden ist. J. Hárnik hat (Imago, I. Jahrg., Heft 5, Dezember 1912) in Goethes „Wahlverwandtschaften" die unbewußte Motivierung des Mordes an dem störenden Kinde aufgedeckt, und die Übereinstimmung des mitgeteilten Traumes mit der dort dargestellten psychischen Situation ist so weitgehend, daß eine Herübernahme der auffälligsten Punkte aus Hárniks Abhandlung gestattet sein möge. Auch bei Goethe handelt es sich um ein entzweites Ehepaar und ein nach Verbindung strebendes Liebespaar, und der Dichter weiß den allgemeinmenschlichen Konflikt, der auch unsere Träumerin beherrscht, ähnlich wie diese darzustellen: daß nämlich das Kind, das die gelockerte eheliche Gemeinschaft zunächst innerlich fester zu knüpfen scheint, durch den (unbewußt gelenkten) Versuch seiner Beseitigung, die allen Wünschen die Bahn ebnen soll, schließlich nur zum Zwang des ehelichen Beisammenseins führt. Neben weiteren verblüffenden Übereinstimmungen in Details, auf die wir nicht näher eingehen wollen,[1] ist aber die sonderbarste, daß der Dichter zur Darstellung desselben Konfliktes und der darauf bezüglichen Gedanken sich auch derselben doppelseitigen symbolischen Darstellung bedient wie unsere Träume,

1) Wie in unserem Traum spielt der Freund Eduards, der Hauptmann, die Rolle des Vermittlers, wie unsere Träumerin geht Ottilie mit dem Kind, das sie gern ihr eigen genannt hätte, längs des Wassers spazieren (l. c. S. 512) und hat mit dem Freunde eine versöhnende Zusammenkunft im Walde (l. c. S. 513); wie in den „Wahlverwandtschaften" spielen auch in unserem Traume die Augen des Kindes eine bedeutsame Rolle; ja, wie bei Goethe die Augen des Kindes denen Ottiliens ähneln (l. c. S. 517), so hat das Kind unseres Traumes die auffallenden Augen der Träumerin selbst.

Es sei hier ausdrücklich bemerkt, daß die Träumerin Goethes Roman nicht zu kennen und auch vom Inhalt desselben zur Zeit des Traumes nichts zu wissen behauptet.

„deren Mechanismus" — wie Hárnik in dem Zusammenhang besonders betont — „mit dem der Dichtungen eine kaum mehr anzweifelbare Verwandtschaft aufweist". Ottilie läßt nämlich das Kind durch eine, von unbewußten Motiven gelenkte, ungeschickte Bewegung aus dem Kahn ins Wasser fallen, wobei es umkommt. Hárnik weiß nun aus dem Zusammenhang der Erzählung dieser Symptomhandlung in plausibler Weise zwei unbewußte Regungen zugrunde zu legen, die sich mit den von unserer Träumerin angegebenen Gedankengängen vollauf decken. Erstens „wird Ottilie — in der nun die verdrängte Hoffnung der Vereinigung mit dem Geliebten wieder geweckt wurde — bei dieser ihrer Ungeschicklichkeit von der heftig auflodernden Wunschregung geleitet, das Kind, das sie jetzt als das größte Hindernis ihres Glückes empfinden muß, auf irgend eine Weise aus dem Wege zu räumen", ganz wie unsere Träumerin; zweitens könnte der symbolische Sinn von Ottiliens Handlung „zugleich ihren Wunsch zum Ausdruck bringen, sich selbst ein Kind vom geliebten Mann zu verschaffen", ebenfalls wie eingestandenermaßen unsere Träumerin, deren Phantasie sich von der der Goetheschen Heldin dadurch unterscheidet, daß sie — entsprechend dem Wunscherfüllungscharakter des Traumes — alles gut ausgehen läßt.

Es ist übrigens beachtenswert, daß Goethe eine ähnlich eingekleidete „Rettungsphantasie", in der uns gleichfalls bekannten erweiterten Bedeutung, in einer anderen Erzählung andeutet und daß ihr auch dort eine „Ungeschicklichkeit" folgt. In den „Erzählungen deutscher Ausgewanderter" schildert der damals ins Alter eintretende Dichter die Neigung eines „Mannes von fünfzig Jahren" zu seiner jugendlichen Nichte, die schließlich seinem Sohne zu teil wird. Dieser liebt zuerst eine schöne, aber ältere Witwe, so daß das junge, miteinander entfernt verwandte Paar erst nach Überwindung verwickelter, vom Dichter fein bloßgelegter Herzenswirren den Weg zueinander findet. Eine Episode im Stadium der eigentlichen Annäherung schildert nun, wie die infolge einer Überschwemmung über die Landbevölkerung hereingebrochene Not durch die Beteiligten gelindert wird. Der Sohn des alternden Majors, Flavio, versorgt mit einem wohlbeladenen

Kahn eine Gemeinde, und entledigt sich weiterfahrend eines besonderen Auftrages, den ihm das von Vater und Sohn umworbene Mädchen Hilarie gegeben hatte: „Gerade in den Zeitpunkt dieser Unglückstage war die Niederkunft einer Frau gefallen, für die sich das schöne Kind besonders interessierte. Flavio fand die Wöchnerin und brachte allgemeinen und diesen besonderen Dank mit nach Hause. Dabei konnte es nun an mancherlei Erzählungen nicht fehlen. War auch niemand umgekommen, so hatte man von wunderbaren Rettungen, von seltsamen, scherzhaften, ja lächerlichen Ereignissen viel zu sprechen; ... Hilarie empfand auf einmal ein unwiderstehliches Verlangen, gleichfalls eine Fahrt zu unternehmen, die Wöchnerin zu begrüßen, zu beschenken ..." Bereits hier stellt sich eine auffällige Beziehung der um dieselbe Zeit (1807/08) wie die „Wahlverwandtschaften" entstandenen und „als Ausgeburt der Liebe eines alternden Mannes wurzelgleichen Novelle" (Erich Schmidt im III. Band der sechsbändigen Inselausgabe, S. 509) zu dem Roman her: sowohl in der ganzen äußeren Szenerie (Wasser, Kahn usw.) wie besonders in der psychischen Situation des liebebedürftigen jungen Mädchens, das sich des fremden neugebornen Kindes — ganz wie Ottilie — in mütterlicher Weise annimmt. Der weitere Verlauf der Erzählung fügt diesen Beziehungen bestätigende Übereinstimmungen hinzu. „Nach einigem Widerstand der guten Mutter siegte endlich der freudige Wille Hilariens, dieses Abenteuer zu bestehen und wir wollen gern bekennen, in dem Laufe, wie diese Begebenheiten uns bekannt geworden, einigermaßen besorgt gewesen zu sein, es möge hier einige Gefahr obschweben, ein Stranden, ein Umschlagen des Kahns, Lebensgefahr der Schönen, kühne Rettung von seiten des Jünglings, um das lose geknüpfte Band noch fester zu ziehen. Aber von allem diesen war nicht die Rede, die Fahrt lief glücklich ab, die Wöchnerin ward besucht und beschenkt."

Hier wird die vom männlichen Standpunkt der Geliebten geltende Rettungsphantasie (= ihr ein Kind schenken)[1] direkt als Produkt

1) Vgl. Freud: Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne. Jahrb. f. psa. Forschg., Bd. II, 1910, S. 397. — Auf die Identifizierung Hilariens mit der Wöchnerin wurde bereits hingewiesen.

der dichterischen Einbildungskraft aus dem Rahmen der Begebenheit herausgestellt, bleibt aber als unerfüllte Wunschphantasie weiter bestehen.

Es ist nun besonders reizvoll, zu verfolgen, wie diese typische Phantasie, eine geliebte Person aus der Gefahr erretten zu können, im weiteren Verlaufe der Erzählung doch ihre doppelseitige Befriedigung findet, und zwar mittels derselben nur etwas umgeformten symbolischen Elemente und — wie in den „Wahlverwandtschaften" — durch eine „Ungeschicklichkeit" des beteiligten Mädchens. Der Dichter schildert nämlich wie die Schäden der Überschwemmung durch den Frost wettgemacht werden, der nun eine leichte Kommunikation zwischen den bedürftigen Ortschaften gestattet und dabei noch den Genuß des Eissports gewährt. Eines Abends „nun konnte sich unser junges Paar von dem glatten Boden nicht loslösen . . . man mochte sich nicht voneinander entfernen, aus Furcht, sich zu verlieren, man faßte sich bei der Hand, um der Gegenwart ganz gewiß zu sein. Am allersüßesten aber schien die Bewegung, wenn über die Schultern die Arme verschränkt ruhten und die zierlichen Finger unbewußt in beiderseitigen Locken ruhten . . . Da blickten sie auf und sahen im Flimmer des (Mond-) Widerscheins die Gestalt eines Mannes hin und her schweben, der seinen Schatten zu verfolgen schien und, selbst dunkel, vom Lichtglanz umgeben, auf sie zuschritt; unwillkürlich wendeten sie sich ab; jemanden zu begegnen, wäre widerwärtig gewesen. Sie vermieden die immerfort sich herbewegende Gestalt, die Gestalt schien sie nicht bemerkt zu haben und verfolgte ihren geraden Weg nach dem Schlosse. Doch verließ sie auf einmal diese Richtung und umkreiste mehrmals das fast beängstigte Paar. Mit einiger Besonnenheit suchten sie für sich die Schattenseite zu gewinnen, im vollen Mondglanz fuhr jener auf sie zu, er stand nah vor ihnen: es war unmöglich, den Vater zu verkennen.[1] Hilarie, den Schritt anhaltend, verlor

[1]) Es ist Flavios Vater, der Major, der nach längerer Abwesenheit wieder kommt, aber davon nicht unterrichtet ist, daß er inzwischen Hilariens Liebe an den Sohn verloren hat.

in Überraschung das Gleichgewicht und stürzte zu Boden, Flavio lag zu gleicher Zeit auf einem Knie und faßte ihr Haupt in seinen Schoß auf; sie verbarg ihr Angesicht, sie wußte nicht, wie ihr geworden war. — Ich hole einen Schlitten, dort unten fährt noch einer vorüber; ich hoffe, sie hat sich nicht beschädigt. Hier bei diesen drei hohen Erlen find' ich euch wieder! So sprach der Vater und war schon weit hinweg. Hilarie raffte sich an dem Jüngling empor. — Laß uns fliehen, rief sie, das ertrag' ich nicht. — Sie bewegte sich nach der Gegenseite des Schlosses, heftig, daß Flavio sie nur mit einiger Anstrengung erreichte; er gab ihr die freundlichsten Worte."

„Auszumalen ist nicht die innere Gestalt der drei nunmehr nächtlich auf der glatten Fläche im Mondschein Verirrten, Verwirrten. Genug, sie gelangten spät nach dem Schlosse, das junge Paar einzeln, sich nicht zu berühren, sich nicht zu nähern wagend, der Vater mit dem leeren Schlitten, den er vergebens ins Weite und Breite hilfreich herumgeführt hatte. Musik und Tanz waren schon im Gange. Hilarie, unter dem Vorwand schmerzlicher Folgen eines schlimmen Falles, verbarg sich in ihr Zimmer; Flavio überließ Vortanz und Anordnung sehr gern einigen jungen Gesellen . . . Der Major kam nicht zum Vorschein."

Hier sehen wir nun den vorhin bloß in der Phantasie ausgemalten Unfall mit der sich anschließenden Rettung wirklich vorgeführt: wie vorhin auf dem Wasser ereignet sich hier der Unfall auf dem Eise, in beiden Episoden „fällt" das Mädchen und wird beidemale vom Geliebten „gerettet", wodurch sich das Band ihrer Neigung enger knüpft. Aber wie in den „Wahlverwandtschaften" scheint auch dieser Unfall durch unbewußte Regungen motiviert. Denn Hilarie „fällt" beim Anblick des ihr bestimmt gewesenen Mannes in die Arme dessen, dem sie nun angehören will und demonstriert damit dem Vater den Wandel ihrer Gesinnung, für den sie sich durch den ungeschickten Fall auch strafen wollte. Zugleich fühlt sie aber ihre neue Neigung als „Fehltritt", was auch ihre Scham erklärt.

Nun wollen wir aber zu unserem Traum zurückkehren und uns daran erinnern, daß wir noch ein wesentliches Detail unberücksichtigt gelassen haben. Wie nicht selten in derartigen Geburtsträumen spielt auch hier der Harndrang hinein. Wie der Endeffekt zeigt, gehört der Traum zur Gruppe der sogenannten Harnreiz-Weckträume, d. h. an seiner Bildung ist ein stetig wachsender Harndrang beteiligt, der schließlich — nach vergeblichen Versuchen symbolischer Befriedigung (Wasser, kleines Kind, naßmachen) — zum Erwachen und zur realen Abstellung des Reizes führt. Wie ich nun in der eingangs erwähnten Arbeit zeigen konnte, deckt sich diese aus dem frühinfantilen Leben (Enuresis) stammende Harnsymbolik vollauf mit der im späteren Leben hinzugekommenen Sexualsymbolik, welche dieselben Elemente, nur in anderem Sinne, verwendet.[1] (Urinwasser wird zu Geburtswasser, kleines Kind, das sich naß macht, wird zu kleinem Kind, das geboren wird, das enuretische Naßwerden wird zum sexuellen Naßwerden, zur Befruchtung.)

Die nicht immer leichte, aber doch bis zu einem hohen Grad von Sicherheit differenzierbare Bedeutung einzelner solcher Träume, die entweder vorwiegend den einen oder den anderen Sinn haben, sei schließlich noch an der Gegenüberstellung zweier von derselben Träumerin zur Verfügung gestellten Beispiele illustriert. Der erste Traum stammt aus derselben Zeit des engen Beisammenseins mit K. und der oben dargelegten Befürchtungen und Wünsche bezüglich eines Kindes; er lautet: „Ich sollte einem Kind, das von den Zähnen blutete, den Mund reinigen. Dabei setzt sich der Kinderwagen von selbst in Bewegung und rollt einen Abhang hinunter ins Wasser. Ich bin erschrocken, eile ihm nach, ein Stück weit ins Wasser hinein, und hole das Kind heraus. Ich nehme es auf den Arm, um es abzutrocknen, wache dabei auf und muß auf die Seite gehen."

Dieser Traum, bei dem die Geburtsbedeutung noch unverkennbar ist (Bluten aus dem Mund = Verlegung nach oben), scheint doch

1) Auch beim Dichter geht der phantasierten Rettungssituation auffälligerweise der Hinweis auf eine Überschwemmung voraus.

mehr als der zuerst mitgeteilte vom Harnreiz beeinflußt und bestimmt, was auch aus seiner Kürze hervorgeht. Während im ersten Falle die mit dem Thema verbundene Sexualerregung einen relativ schwachen Harnreiz gesteigert haben dürfte, scheint in diesem Traume ein ziemlich heftiger Harnreiz auf die sexuelle Sphäre zurückgewirkt und jene (aktuellen) Gedanken geweckt zu haben, welche durch die Wassersymbolik leicht darstellbar sind. Auch hier stellt das Kind einerseits die infantile Person der sich benässenden Träumerin selbst sowie anderseits ihr eigenes ersehntes und gefürchtetes Kind vor.[1]

Im letzten aus einer früheren Zeit stammenden Beispiel, mit dem diese Mitteilung abgeschlossen sei, scheint der Harndrang und die Urinsymbolik vorzuherrschen; das Kind hat hier nur die Bedeutung der sich im infantilen Sinne benässenden Träumerin (es ist daher ein Mäderl). „Ich hätte als Kinderfräulein die Kinder zur Schule führen sollen und die Frau sagt, ich soll mich dazu schön frisieren. Ich gehe dazu in einen kleinen Raum mit einem Spiegel, wie ein Klosett. Es hat geregnet und ich rufe den Buben, um ihn anzuziehen, aber es hat ihn die Mama schon angezogen. Das kleine Mäderl aber hat sich am Boden gewälzt und war ganz naß, wie vom Regen, obwohl es doch im Zimmer nicht geregnet hat. Da kommt der Herr und sagt: Schauen Sie doch Fräulein, das Kind ist ja ganz naß. Ich sagte: Natürlich, wenn es im Regen ist. Und da hat es auch im Zimmer geregnet. Ich will meinen Schirm nehmen, erwache aber und muß auf die kleine Seite gehen.“[2]

---

1) Sie als ihr eigenes Kind erscheint auch als Thema des ersten Traumes (das Kind hat ihre Augen).

2) Seither hat Havelock Ellis in einer interessanten Arbeit die Beziehung der erotischen Träume zu den vesikalen Träumen behandelt (The Journal of abn. Psychology, August-September 1913) und glaubt ein sicheres Kriterium zur Bestimmung des verursachenden Reizes in dem Organempfinden des Träumers beim Erwachen gefunden zu haben. Er läßt leider gänzlich unbeachtet, daß sämtliche von ihm mitgeteilten vesikalen Träume aus der Zeit der Gravidität seiner Versuchsperson stammen.

„UM STÄDTE WERBEN“

(Beitrag zur Symbolik in der Dichtung)

„Die Städte, die der König eingenommen.“
KASSANDER (zu einer Frau):
Es kann auch einen andern Sturm bedeuten
Und eine andere Ergebung auch!
DIE FRAU:
Oh, man kann alles deuten wie man will!
Karl Federn, Philipps Frauen.

In dem wissenschaftlichen Streit, der seit der psychoanalytischen Aufdeckung der Traumsymbolik um die Existenz und den Geltungsbereich symbolischen Denkens in unserem eigenen Seelenleben geführt wird, erscheint es zweckmäßig und wertvoll, außer den uralten mythologischen Überlieferungen, die manchem das Vorkommen symbolischer Ausdrucksmittel nur für die längst vergangenen Zeiten zu bestätigen scheinen, auch die naiven Zeugnisse der uns näher stehenden Volksschöpfungen sprechen zu lassen.

In einer fleißigen und wertvollen Arbeit hat Reinhold Köhler (Kl. Schr. III, S. 371 u. ff.) unter obigem Titel das typische Bild einer als Braut aufgefaßten Stadt, welche ein Eroberer einzunehmen hofft, durch die „deutsche volkstümliche Poesie besonders des siebzehnten Jahrhunderts“ verfolgt.

Er weist zunächst darauf hin, daß schon dem Orient und den spanischen Arabern dieses Bild höchst geläufig war. Eine altspanische Volksromanze (aus der Sammlung von 1550) führt den König Juan vor, wie er angesichts von Granada sagt, er möchte die Stadt zum Ehegemahl nehmen. Sie erwidert, sie sei schon vermählt und ihr Gemahl, der Mohr, verteidige sie gut.[1]

1) V. Schack: Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien. Berlin 1865, Bd. 2, S. 117.

Diese Vorstellung taucht dann, nach Köhlers chronologischer Darstellung, der wir zunächst folgen, plötzlich im siebzehnten Jahrhundert zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland allgemein auf. Das älteste hieher gehörige Gedicht bezieht sich auf die Belagerung Magdeburgs durch Wallenstein im Jahre 1629. Die bereits in der spanischen Romanze vorgebildete Dialogform ist hier voll durchgeführt. In dem Zwiegespräch spielt die Stadt Magdeburg auf die vergebliche Belagerung von Metz durch Karl V. im Jahre 1553 an. Damals entstand nach Soltau (Die deutschen historischen Volkslieder) der Reim:

Die Metze und die Magd
haben Kaiser Karl den Tanz versagt.

Dann folgt ein Lied, das die Werbung des Prinzen Heinrich von Oranien um die Stadt Hertzogenpusch schildert; es heißt da z. B. (Str. 5):

So will ich gar lieblich tanzen
vor der schönen Liebsten Tür,
und du sollst alsbald die Schanzen
deiner Treu ergeben mir.

Sie ist aber besorgt, was ihr Vater, König Philipp von Spanien, dazu sagen würde.

Es reiht sich an ein gereimtes Gespräch über die „Capitulatio Stetini“ am 14. Dezember 1677, dessen fünfzehn Strophen nach der Melodie des Liebesliedes: Amarillis sage mir, warum willst du dich nicht geben? gedichtet sind:

Kurfürst: Sage mir nur mein Stettin,
warum willst du dich nicht geben?
Stehet doch nach dir mein Sinn,
daß ich nicht ohn' dich kann leben.

Stettin: Sei doch nur davon ganz still!
Ich bin eine Jungfrau reine,
die sich nicht so geben will,
weil ich's treu mit Carol meine.

Unter den durch die Übergabe Straßburgs an Frankreich (1681) veranlaßten Dichtungen befindet sich auch ein ähnlicher Dialog

zwischen Montclas und Straßburg in vierzehn Strophen. Dort sagt Straßburg unter anderm zu dem Feldherrn (Dithfurth: Histor. Volkslieder 1648 bis 1756):

Ach ja, ich muß bekennen,
Mein Kränzlein ist dahin;
man wird mich fort nicht nennen
eine zarte Jungfrau rein.
Mein lieber Herr Monteclas
du hast zur Beut' gewonnen
die Jungfrau von Elsaß.

Am beliebtesten scheint wohl das Lied auf die Belagerung von Lille (1708) durch den Prinzen Eugen gewesen zu sein, da es nicht nur in drei verschiedenen Redaktionen vorliegt, von denen eine in „des Knaben Wunderhorn“ aufgenommen ist, sondern bekanntlich schon einige Jahre später (1717) auf die Eroberung Belgrads durch Eugen umgedichtet wurde, wobei der Sultan als Gemahl Belgrads erscheint. In dem erstgenannten Gedicht spricht Eugenius die Stadt Lille so an:

Lilge, du allerschönste Stadt,
die du bist so fein und glatt,
schaue meine Liebesflammen,
ich liebe dich vor allen Damen,
mein herzallerschönster Schatz.

Sie wehrt ab: Dennoch
laßt euch schrecken meine Waffen,
nimmer will ich bei Euch schlafen,
ihr möcht sagen, was ihr wollt.

Endlich ergibt sie sich darein, ihren bisherigen Herrn Ludwig zu verlassen und Karl anzugehören:

Ei wolan so laß es sein,
Carolus sei der Liebste mein,
denn der Ludewig veraltet
und im Lieben ganz erkaltet.
Carolus ist ein junger Held.

Zu erwähnen ist hier ein Lied auf die Belagerung Danzigs durch die Kursachsen und Russen (1734), worin der Befehlshaber Graf

Münnich um die Gunst der Madam Megunda wirbt; dann ein Lustspiel (1747) „der verlohrne Cranz der gewesenen Jungfer Berg op Zoom“;[1] endlich ein Gedicht auf die Einnahme Belgrads durch Laudon am 9. Oktober 1789, wo Laudon für Kaiser Josef um die Stadt freit, die schließlich einwilligt.

Von größerem Interesse ist wieder ein Lied auf die Belagerung Breisachs durch Herzog Bernhard den Großen von Weimar (1683), welches kein bloßes Zwiegespräch, sondern zugleich erzählender Form ist und den Titel führt „Breisacher Buhlschaft“;[2] es heißt dort:

„So werfet eure Liebesgunst
auf meine blanken Waffen,
mein Herz bei seiner großen Brunst
sich keine Ruh kann schaffen;
von euch will ich nicht ziehen hin,
so wahr als ich ein Ritter bin,
ich kann allein nicht schlafen.

Dann mischen sich andere Bewerber ein:

Er täts den Buhlern zum Verdruß,
ließ seine Pfeifen krachen,
er gab der Braut den Liebesschuß,
die Spielleut mußten machen
den angenehmen Liebestanz.
Der Bräut'gam zog sich in die Schanz'
und ließ die Braut bewachen.[3]

Die Stadt Luzern als umworbene und eroberte Dame stellt die „Allegorie einer unwerthen Buhlschaft eines wohlbewehrten und in der Kunst wohlerfahrenen jungen Müllers (Werthmüller) gegen eine hochgeborene Jungfrau im Schwitzerland“ dar,[4] wo es unter anderem heißt:

1) Hier sei an einen Schwank von S. Guitry „La prise de Berg op Zoom“ erinnert, der mit großem Erfolg die Runde über unsere Lustspielbühnen machte (unter dem Titel „Der Kampf um die Festung“) und Einnahme und Fall einer nur schwach verschanzten unverstandenen jungen Frau schildert.

2) Einen ähnlichen Titel führen zwei Lieder auf die Belagerung von Rapperschwyl im Jahre 1656.

3) Curositäten der Vor- und Mitwelt, Weimar 1816, Bd. V, S. 493 ff.

4) Dithfurth: Historisch-politische Volkslieder des Dreißigjährigen Krieges (Heidelberg 1882).

Eine reine Magd ihren Kranz noch tragt
und prangt trutz allen Damen,
sie hat das prae am Zürcher See
und gar einen großen Namen.
Ein Müller kam, buhlt um die Dam,
als d' Fastnacht angegangen,
erweist sich ihr Ehr und was noch mehr
hat sie gar umgefangen.

Vielbesungen ist die Belagerung Magdeburgs durch Tilly, die mit einer gewaltsamen Erstürmung und Zerstörung der Stadt endete, der gegenüber die Belagerung in den Hintergrund tritt. In den zahlreichen zeitgenössischen Dichtungen auf dieses Ereignis, in welchen die Stadt als Jungfrau erscheint, wird daher auch viel weniger der Brautwerbung als vielmehr der blutigen Hochzeit oder der gewaltsamen Schändung oder Raubung des Jungfernkranzes gedacht.[1] Interessant ist in diesem Zusammenhange, daß man an Tilly dreierlei gerühmt hatte: daß er nie ein Weib berührt, sich nie berauscht und nie eine Schlacht verloren habe; nun aber habe er die Magdeburgische Jungfrau geschändet, sich in Blut berauscht und sei geschlagen.

In einem Spottlied auf den bei Leipzig geschlagenen Tilly[2] heißt es, Tilly habe sich in Sachsen eine Braut auserlesen wollen, die sich aber lange gewehrt habe:

Bis er sie endlich mit Feuer zwang
und auszog ganz nacked und bloß.
Da saß sie zwar in seinem Schoß,
doch nichts als Unwillen war bei ihr,
weil sie verloren all ihr Zier;

worauf er sie tröstet:

Wir wollen uns wohl wider schmücken,
mit unserm Heer in Meißen rücken,
umb Leipzig wollen wir uns kleiden
und versehen mit vielen Geschmeiden.

1) In einem Schauspiel (1632) tritt Tilly als Freier Magdeburgs auf. — Auch dänische und schwedische Dichtungen verwerten dasselbe Motiv. — Die 1718 von Karl XII. belagerte Festung Friedrichshall erscheint als Jungfrau, von König Friedrich geliebt.

2) Waller: Die Lieder des Dreißigjährigen Krieges, S. 193 ff.

Im Anschluß an die Frage, ob das die Belagerung Magdeburgs durch Wallenstein betreffende Lied das erste Beispiel dieser Gattung in Deutschland gewesen sei, weist Köhler zutreffend darauf hin, daß dieser Gedanke gerade da, wegen des Namens und Wappens der Stadt, das eine Jungfrau mit einem Kranz in der Rechten darstellt, besonders nahe lag, ebenso weil die Stadt noch niemals erobert, also gleich einer Jungfrau noch unberührt war. Er fügt jedoch hinzu, daß andere Städte, ganz ohne Rücksicht darauf, ob sie schon erobert worden waren, für den einzelnen vorliegenden Belagerungsfall als Jungfrau gedacht werden.

Aus dem achtzehnten Jahrhundert erwähnt Köhler noch die Unterredung zwischen dem König und der Stadt Breslau und den Österreichern, „so bey der letzten Übergabe den 19. Dezember 1758 (vielmehr 1757) geschehen“; aus dem neunzehnten Jahrhundert Rückerts „Brauttanz der Stadt Paris“ (Poet. Werke 1868, 1, 208). In einer an Köhlers Materialsammlung sich anschließenden Arbeit[1] hat L. Frankel mit dem Hinweis darauf, daß das ganze Vaterland[2] die Stelle der einzelnen Stadt vertreten könne, die Zeit des deutsch-französischen Krieges als reichen Born für diese dichterische Auffassung erwiesen. Er erwähnt eine Stelle aus Uhlands „Konradin“ (A. v. Keller: Uhland als Dramatiker, 1877, S. 325) und vermerkt, daß Scheffel die Stadt Heidelberg als Braut bezeichne. Ja, selbst bis in unsere Tage sei diese Vorstellung lebendig geblieben, wie ein ‚Will-

1) „Um Städte werben und Verwandtes“ (Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 22, 1890, S. 336 bis 354).

2) Daß auch die Erde als Weib aufgefaßt wird, ist bekannt. Zwei Beispiele seien hier nebenbei erwähnt. Die Bewältigung des schwierigen Zugangs zu ihrem Innern und die Besitzergreifung der dort verborgenen Schätze wird mit der Eroberung des Weibes verglichen. Die Erschließung eines Bergwerks mittels Bohrer, Axt und Sprengstoff schildert Ludwig Brinkmann in seinem Roman: „Die Erweckung der Maria Carmen.“ Wir verstehen in diesem Zusammenhang die vorwiegende Bezeichnung von Bergwerksschächten mit weiblichen Eigennamen und ihre Rolle im Traume. — Ein anderes Beispiel für diese Auffassung bietet der Berg Ossa im Böhmerwald, durch den die böhmisch-bayrische Grenze geht; seiner eigenartigen beiden Spitzen wegen nennen ihn die Böhmen „die Brüste der Mutter Gottes“.

komm' an Kaiser Wilhelm zeige[1] (Neues Münchner Tageblatt 30. September 1868).

Es sei ergänzend bemerkt, daß auch die sogenannten Freiheitsdichter im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts mit Vorliebe für das Kriegshandwerk Bilder aus dem Liebesleben gebrauchen. So nennt Arndt die Belagerung direkt eine Werbung und spricht, wie auch Th. Körner, von Brauttanz, Waffenspiel usw.[2]

In seiner Arbeit hat L. Frankel auch darauf hingewiesen, daß die Hymnenliteratur und kirchliche Liederdichtung der nachreformatorischen Jahrhunderte eine ganze Reihe von Stellen enthält, welche Christus als Bräutigam der Stadt Jerusalem bezeichnen, und zwar als friedlichen Eroberer im Sinne der religiösen Legende oder als schlachtgewaltigen kräftigen Fürsten im altgermanischen Stile des Heliand. (Auch führt er das alte Gleichnis von Christus als dem Verlobten der Kirche an.)

Jung[3] hat reichlich biblische Beispiele mitgeteilt, aus denen die Auffassung der Stadt als Weib, das die Bewohner wie Kinder in sich hegt, deutlich hervorgeht. Interessant, aber für den Psychoanalytiker nicht überraschend, ist es, daß neben der jungfräulichen Bedeutung[4] besonders die mütterliche und beiden gegenüber die Stadt als Hure betont wird. „Das Alte Testament behandelt die Städte Jerusalem, Babel usw. wie Weiber . . . Feste, nie bezwungene Städte sind Jungfrauen; Kolonien sind Söhne und Töchter einer Mutter. Städte sind

1) Hieher gehöriges Material findet sich auch bei K. Janicke „Das deutsche Kaiserlied“. Eine literarhistorische Studie (Berlin 1871). Vgl. R. F. Arnold „Drei Typen des historischen Volksliedes der Deutschen“. (Monatsbl. des wissenschaftlichen Klubs in Wien, 4, 1901.)

2) In der meisterhaften Schilderung der Belagerung Moskaus durch Napoleon hat Tolstoi in seinem bekannten Roman „Krieg und Frieden“ (Ausgabe der Werke bei E. Diederichs, Jena, III. Bd., 2. Auflage, S. 525 f.) das Motiv der Liebeswerbung poetisch verwertet.

3) Wandlungen und Symbole der Libido, II. Teil. (Jahrbuch für Psychoanalyse, IV. Bd., 1912, S. 281 u. ff.)

4) Biblische Beispiele für die „Festung als Symbol der Jungfrau“ hat Dr. L. Levy in einem Artikel: „Die Sexualsymbolik der Bibel und des Talmuds“ erbracht (Zeitschrift für Sexualwissenschaft, I. Bd., 1914).

auch Huren; Jesaja sagt von Tyros (23, 16): Wie geht das zu, daß die fromme Stadt zur Hure worden ist? . . . Jesaja (47, 1 ff.) ruft aus: „Herunter Jungfrau, du Tochter Babel, setze dich in den Staub . . . flicht deine Zöpfe aus, hebe die Schleppe, entblöße den Schenkel, wate durchs Wasser, daß deine Blöße aufgedeckt und deine Schande gesehen werde.“ (Jung, S. 251.) An einer Stelle des Galaterbriefes heißt es: „Das obere Jerusalem aber ist frei (eine Freie, keine Sklavin), das ist unsere Mutter“ . . . „Die Symbolik der Stadt finden wir wohl entwickelt in der Apokalypse des Johannes, wo zwei Städte eine große Rolle spielen, die eine von ihm beschimpft und verflucht, die andere ersehnt. Wir lesen Apokalypse 17, 1 ff.: Komm, ich zeige dir das Gericht über die große Buhlerin, die an den großen Wassern saß (Babylon), mit der die Könige der Erde Unzucht getrieben . . .“ (l. c. S. 257). Und Apokalypse 21, 2 f., heißt es: „Und die heilige Stadt, das neue Jerusalem, sah ich herabkommen aus dem Himmel von Gott, bereitet wie eine für ihren Mann geschmückte Braut“. (l. c. S. 260.)

Für die Gefühlsgrundlage dieser ursprünglich ganz sinnlichen, durchaus nicht allegorischen Sexualisierung spricht neben den unten anzuführenden Beziehungen deutlich auch die Tatsache, daß sie als Gleichnis gewissermaßen real dargestellt wurde. Der älteste Fall dieser Darstellung, den unsere Gewährsmänner erwähnen, ist der beim Einzug Ludwigs XI. von Frankreich in Tournay (1463). Damals ging ihm die schönste Jungfrau der Stadt entgegen, entblößte ihr Gewand am Busen, so daß ein künstlicher Kranz sichtbar wurde, welchen sie überreichte mit den Worten: „Sire, so wie ich eine Jungfrau bin, so auch diese Stadt; denn noch nie ist sie erobert worden.“ Diese Anschauung soll der Repräsentation nackter Jungfrauen beim Einzug Ludwigs XI. in Paris 1461 zugrunde liegen, von welcher F. Liebrecht (Germania 33, 249) spricht.

Es liegt nahe anzunehmen, daß diese „symbolische“ Darstellung der Stadteinnahme an einer Jungfrau ursprünglich direkt durch Besitzergreifung derselben erfolgte, wie wir ja aus dem Altertum Beispiele genug dafür haben, daß die gewaltsame Besitzergreifung der königlichen Macht durch den Geschlechtsverkehr mit den Frauen

des Vorgängers gewissermaßen sanktioniert wurde.[1] Wissen wir doch aus der Geschichte und sehen es leider auch noch bei den modernen Kulturvölkern, daß der Krieg nicht nur alle grausamen Regungen entfesselt, sondern auch die ausgesprochen sadistischen, und daß er vornehmlich die zwei Urleidenschaften primitiver Menschheit, Vergewaltigungs- und Kastrationslust (Angst), in den Vordergrund treten läßt.

Auf Grund der angedeuteten Beziehungen verstehen wir aber auch den umgekehrten Vorgang der eigentlichen Symbolisierung, der als Gegenstück zur angeführten Sexualisierung gewissermaßen die Probe auf das Exempel liefert, nämlich die Identifizierung der sexuellen Überwältigung des Weibes mit der Besitzergreifung einer Stadt und die Symbolisierung einzelner weiblicher Körperteile durch Vorstellungen aus diesem Komplex. Belege für diese Auffassung finden sich reichlich in der italienischen Novellenliteratur des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts; wir entnehmen die wesentlichen gleichfalls einer Arbeit Köhlers (Kl. Schr. II, 594 f.), in der er Parallelen zu einzelnen Erzählungen der Ausgabe von G. Sercambis „Novelle inedite“ durch d'Ancona (Firenze 1886) beibringt.

In der fünften dieser Novellen belauscht der junge Lamberto einen Mönch Bellasta, wie er mit Madonna Merendina „den Einzug des Sultans in Babylon darstellt“, und spielt dazu die Orgel, so daß das Liebespaar erschreckt entflieht und Kleider wie Speisen im Stiche läßt. Die Redensart *mettere il Soldano in Babilonia*[2] bei Sercambi

1) Daß dies nicht selten inzestuöse Liebesobjekte betraf, würde auch gut zu der von Jung hervorgehobenen mütterlichen Bedeutung der Stadt stimmen. (Vgl. Rank: Das Inzestmotiv, S. 307, Anm. 3). Die antike Auffassung von der mütterlichen Bedeutung der Stadt verrät unzweifelhaft der Traum, den Herodot (6, 107) den Hippias vor der Schlacht bei Marathon träumen läßt: „Es deuchte dem Hippias, er schliefe bei seiner eigenen Mutter. Aus diesem Traum schloß er nun, er würde heimkommen nach Athen und seine Herrschaft wieder erhalten und im Vaterlande sterben.“ Daß Hippias unmittelbar darauf einen Zahn aus dem Munde verliert und dies symbolisch mit der Nichteroberung des Landes in Beziehung bringt, wird jedem Psychoanalytiker verständlich sein.

2) Vgl. dazu Kryptadia 1, 158. 2, 128, 185, 191. 4, 222, 308. — Boccaccio Decam. 3, 10 heißt es „den Teufel in die Hölle schicken“, bei Bandello 2, 44 „den Sünder in die Hölle“, bei Fortini „den Aal in den Teich“.

entspricht der in der ersten Erzählung vom Liebhaber zur Geliebten gebrauchten, sie sollte Pest und Ofen sein, so wollte er der Türk sein und Pest und Ofen stürmen;[1] der in Nr. 2 *Nous mettrons le Grand Turc dans Constantinople;* der in Nr. 3 *Madame, il vous faut mettre le Grand Turc dans Constantinople;* der in Nr. 5 „Wenns Ew. Gnaden gefällt, wollen wir Konstantinopel stürmen"; der in Nr. 6 „nun wollen wir Konstantinopel stürmen" und endlich der in Nr. 7 von der Dame an den Kadi gerichteten Worte: *que le prince rouge marche à l'assaut de la forteresse blanche, suive son droit chemin, en force la porte et y pénètre en vainqueur.* — So beliebt auch das gestürmte und eingenommene Konstantinopel aus mancherlei Gründen geworden sein mag, so ist doch, scheinbar auch aus dem Grunde, weil Geistlichen so häufig das Kriegsglück bei Weibern zugeschrieben wird, auch Rom[2] mit Vorliebe genannt. In der fünften Novelle des Masuccio di Salerno schickt der Priester sich an: *ponere lo Papa a Roma* als der Schneider eben die Flöte zu spielen beginnt. „Dieser Einzug darf nicht ohne Musik vor sich gehen." Ähnlich fragt in der 66. Erzählung des Morlini ein Geistlicher die Frau eines anderen: *Volumusne pontificem in urbem intromittere* und der Mann bläst die Flöte. Pröhle erzählt (Kinder- und Volksmärchen, Leipzig 1853, n. 63, 1) von einem Tambour, der Sturm bläst, als er einen Mönch und eine Wärterin „Sturm laufen" sieht.[3] Als interessante Parallele zu den zuletzt angeführten Beispielen, wo der „Einzug" immer unter Musikbegleitung erfolgt,[4]

1) Eine Geschichte erzählt auch „wie Clawert zu Sturm bleset als Pest und Ofen gestürmet ward".

2) Vgl. dazu auch die Redensart: Nach Rom fahren = entbinden.

3) Hier schließt sich der obszöne Witz von dem Vater an, der seinem unerfahrenen Sohn den Rhythmus des Koitierens durch Trommelschläge beibringen will, die er allmählich rascher aufeinander folgen läßt, bis ihn der Junge durch den Ausruf „Vater, schlag 'nen Wirbel!" vom Erfolg seiner Methode überzeugt.

4) In einem gewissen Gegensatz dazu stehen allerdings die erstangeführten Beispiele, die dadurch charakterisiert sind, daß in ihnen das Liebespaar durch die Musik (meist des Gatten) in die Flucht geschlagen wird.

sei darauf hingewiesen, daß dieselbe Vorstellung auch in den historischen Volksliedern sich findet, z. B:

> er gab der Braut den Liebesschuß,
> die Spielleut mußten machen
> den angenehmen Liebestanz.

Die Schilderung der wirklichen Liebeswerbung als Belagerung findet sich in drastischer Form in einem von Köhler (l. c. S. 599) mitgeteilten anonymen Meisterlied aus der Dresdner Handschrift (M. 5, S. 739), das — „in der Hagelweis Hültzings“ abgefaßt — schildert, wie ein Mühlknecht schweigend das Pferd des buhlenden Domherrn stiehlt und von diesem zur Rede gestellt sagt, er habe diese Beute erhalten, als Herzog Ernst Rauheneck erstürmte. Die zweite Strophe erklärt diese Rechtfertigung und ihren überraschenden Erfolg:

> „Und als er sich nacket zog aus,
> Do sah er iren rauchen straus,
> Thet sie in schwenken fragen,
> Wie der strauch wer genandt.
>
> Sie sprach: ‚Darmit ich euch nicht schreck,
> Er ist genennet Rauheneck.‘
> Auch thet sie zu ihm sagen,
> Wie sein ding hieß zu hand.
>
> Er sprach: ‚Hertzog Ernst. Diser held
> Det nie vor keinem fliehen!‘
> Sie sprach: ‚Last den held auserweld
> Hin für Rauhen eck ziehen,
> Daß er gantz ploß
> Vor disem schloß ein sturme thu!‘
> Mit seinem Zeug ruckt er hin zu
> Und det den sturm gewinnen;
> Het weder schwert noch gschoß.“

Auch aus dem sechzehnten Jahrhundert führt Frankel ein Lied an, das die Liebeswerbung als Belagerung schildert und die Brüste als zwei mächtige Basteien; er meint, daß diese Vorstellung vielleicht durch falsche Deutung von „Brustwehr“ entstanden sein könnte. Doch würde dem widersprechen, daß dieser Vergleich sich auch in anderen Sprachen findet. So heißt es im Hohenlied Salomonis (8, 10):

„Ich bin wie eine Mauer und meine Brüste sind wie Türme." Ebenso wird beispielsweise in Balzacs „Contes drôlatiques" dieses Gleichnis mit Vorliebe verwendet: „Die beiden Vorposten im Wonnekampf, die hart waren wie Bastionen und manchen Sturm gut bestanden hatten, denn sie waren trotz aller kräftigen Angriffe noch nicht gefallen."[1] Und bei der Liebeswerbung um die Mätresse des Königs heißt es: „Er bestürmte von neuem den königlichen Grenzwall."[1] Wiederholt spricht Balzac vom Liebesspiel als von „Einnahme und Fall der Festung" (l. c. S. 105), einem „Lanzenstechen" und schildert die Stadt Tours, „die von der Loire bespült wird, einem hübschen Mädchen gleich, das im Wasser badet". (S. 94.)

Eine ähnliche und wie der Dichter behauptet, von literarischen Vorbildern unbeeinflußte Parallelisierung von Frau und Stadt[2] deutet Max Mell in der auf sagenhafter Grundlage ruhenden Novelle „Lady Godiva" an. (Die drei Grazien des Traumes. Leipzig 1906.)

Übrigens findet sich die Auffassung des jungfräulichen Weibes als einer unbezwungenen Festung nach Frankel auch in Schillers „Maria Stuart" (II, 1), wo die keusche Festung der Schönheit durch zwölf Ritter siegreich verteidigt wird.[3]

Auf Grund des angeführten Materials, das sich, insbesondere aus der individuellen Dichtung, leicht vermehren ließe, geht zumindest mit Sicherheit zweierlei hervor: erstens, daß der Liebesakt, offenbar aus dem sadistischen Bewältigungstrieb heraus, als Eroberung einer standhaften Festung aufgefaßt und symbolisch dargestellt wurde. Die in unserer heutigen Sprache erhaltenen Wendungen: eine Frau bestürmen (mit Liebesanträgen), sie erobern, zu Fall bringen (sie ergibt sich), einnehmen und besitzen (wie eine Festung), sind Nachklänge jener ursprünglich ganz real gefühlten und sinnfällig gefaßten Sym-

---

1) Übersetzt von Ph. Frey (Wiener Verlag, 1905, S. 238). — Über andere Symbolisierungen des Frauenleibes in der Dichtung handelt Reik (Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse I, 1913, S. 59 bis 61).

2) Beziehungen der (toten) Frau zur (toten) Stadt hat der feinsinnige Dichter George Rodenbach meisterhaft geschildert („Das tote Brügge").

3) Allerdings ist Düntzers Comm. (2. Auflage 1878, S. 130 ff.) zu entnehmen, daß englische Historiker dem Dichter hiezu die Vorlage lieferten.

bolik.[1] Das ergibt sich ohneweiters aus der angeführten Sexualisierung der belagerten und zu erobernden Stadt als Frau, eine Vorstellung, die zeigt, daß zweitens die an die geschlechtliche Bewältigungssituation gemahnende Belagerung einer Stadt oder Festung nicht nur in der Phantasie sexualisiert, sondern auch realerweise mit Unterstützung libidinöser Energie ausgeführt wird. So wird es begreiflich, daß die Zielvorstellung der Belagerer, die weiblichen Einwohner der eroberten Stadt zu vergewaltigen,[2] einerseits anspornend wirkt, anderseits zur realen Befriedigung des sexuellen Bewältigungstriebes führt. In das hiemit noch ungelöste Problem der Genese dieser Symbolik[3] führt es bereits, wenn wir schließlich noch darauf hinweisen, daß uns die aus der italienischen Novellenliteratur angeführten Beispiele (sowie der verwandte Sturm auf Rauheneck) direkt verraten, daß es sich ursprünglich um eine reine Genitalsymbolik handelte, wobei der mit Überwältigungslust eindringende Penis dem siegreichen König (Feldherrn), Sultan, Papst, Gott, also dem Vatersymbol, gleichgesetzt wird, während die bewältigte Stadt, worauf auch Jung hinweist, als Muttersymbol zu gelten scheint. Daraus, wie auch aus dem Belauschungsmotiv in einigen angeführten Beispielen, ergäbe sich ein bedeutsamer Hinweis auf die zugrunde liegende „sadistische Auffassung“, die das Kind nach Freuds Beobachtung vom unverstandenen Geschlechtsverkehr der Eltern in der Regel hat. Daß auch andere seelische Regungen und Triebkomponenten an der Bildung und Verwertung dieser Symbolik Anteil haben, braucht wohl nur erwähnt zu werden.

1) In diesen Zusammenhang gehört es auch, wenn wir heute beispielsweise vom „Gürtel“ einer Stadt sprechen.

2) Wie enge die Vorstellung der Stadteroberung mit der sexuellen Vergewaltigung verknüpft ist, lehrt nicht nur in offenkundigster Weise jeder Krieg aufs neue, sondern läßt sich auch im Phantasieleben als typisch nachweisen. So beispielsweise in den bei Krafft-Ebing (Psychopathologia sex. 9. Auflage, S. 72) mitgeteilten Phantasien eines Sadisten, der zur Erreichung der Befriedigung der Vorstellung einer gewaltsamen Stadteinnahme bedurfte.

3) Siehe jetzt auch des Verfassers Buch: Das Trauma der Geburt. 1924.

TRAUM UND DICHTUNG

Was, von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.
Goethe.

Den Menschen ist seit langem aufgefallen, daß ihre nächtlichen Traumgebilde mancherlei Ähnlichkeit mit den Schöpfungen der Poesie verraten und Dichter wie Denker haben mit Vorliebe diesen in Form, Inhalt und Wirkung zutage tretenden Beziehungen nachgespürt. Die bei diesem Bemühen aufgetauchten Ahnungen und Einsichten sind, wenn sie sich auch nicht zur Erkenntnis verdichtet haben, doch für das Wesen der beiden miteinander verglichenen Phänomene so bezeichnend, daß sich auch für die wissenschaftliche Betrachtung eine Orientierung über diese Meinungen verlohnt. Den Forscher wird dabei vor allem interessieren, welche Schätzung und welches Verständnis die intuitiven Seelenkenner dem Traumrätsel entgegenbrachten, in welcher Art die Dichter ihre Kenntnis des Traumlebens in den Werken zu verwerten wußten, und endlich, welche tieferen Beziehungen zwischen den sonderbaren Fähigkeiten der „schlafenden" und der „inspirierten" Seele sich etwa erkennen lassen.

Vor allem wird der Psychoanalytiker mit Genugtuung zur Kenntnis nehmen, daß die intuitive Erfassung genialer Menschen dem Traum immer eine Bedeutung beigemessen hat, was wohl in Widerspruch zu dem Urteil der offiziellen Wissenschaft und der intellektuellen Mehrheit steht, sich aber dafür auf ein jahrtausende altes, endlich durch die Psychologie sanktioniertes Vorurteil des Volkes berufen darf. Die Überzeugung, daß im Traumleben der Schlüssel

zur Erkenntnis der menschlichen Seele, also des Menschen überhaupt, gegeben sei, findet sich verschiedentlich mit dem größten Nachdruck ausgesprochen. So heißt es in Hebbels Tagebüchern (6. August 1838): „Die menschliche Seele ist doch ein wunderbares Wesen und der Zentralpunkt aller ihrer Geheimnisse ist der Traum." Und der Dichter Jean Paul, der seinen Träumen besondere Aufmerksamkeit und ein sorgfältiges Studium widmete, sagt: „Wahrlich, mancher Kopf würde uns mehr mit seinen Träumen als mit seinem Denken belehren, mancher Dichter mehr mit seinen wirklichen Träumen als mit seinen gedichteten ergötzen, so wie der seichteste Kopf, sobald er in eine Irrenanstalt gebracht ist, eine Prophetenschule für den Weltweisen sein kann." Und an einer anderen Stelle bemerkt er ergänzend: „Besonders könnte ich mich wundern, warum man den Traum nicht gebraucht, um daran den unwillkürlichen Vorstellungsprozeß der Kinder, der Tiere, der Wahnsinnigen zu studieren, sogar der Dichter, der Tonkünstler und der Weiber." Eine ähnliche Schätzung hat Ferdinand Kürnberger für den Traum: „Wahrlich, wären die Menschen sinniger, die feinen Winke der Natur zu beobachten und zu deuten, dieses Traumleben müßte sie aufmerksam machen. Sie müßten finden, daß von dem großen Rätsel, nach dessen Lösung sie dürsten, die Natur uns hier schon die erste Silbe eingeflüstert hat." Der geistreiche Philosoph Lichtenberg, dem wir feine Beobachtungen und Bemerkungen über dieses Thema verdanken, schreibt einmal: „Ich empfehle Träume nochmals. Wir leben und empfinden so gut im Traum als im Wachen, und das eine macht so gut als der andere einen Teil unserer Existenz aus. Es gehört unter die Vorzüge des Menschen, daß er träumt und es weiß. Man hat schwerlich noch den rechten Gebrauch davon gemacht. Der Traum ist ein Leben, das, mit dem unserigen zusammengesetzt, das wird, was wir menschliches Leben nennen. Die Träume verlieren sich in unser Wachen allmählich herein, und man kann nicht sagen, wo das eine anfängt und das andere aufhört." Und Nietzsche, den wir als direkten Vorläufer der Psychoanalyse auch auf diesem Gebiete anerkennen müssen, kennt ähnliche

Beziehungen des Traumes zum Wachleben: „Was wir im Traume erleben, vorausgesetzt, daß wir es oftmals erleben, gehört zuletzt so gut zum Gesamthaushalt unserer Seele wie irgend etwas wirklich Erlebtes: wir sind vermöge desselben reicher und ärmer, haben ein Bedürfnis mehr oder weniger und werden schließlich am hellen lichten Tage und selbst in den heitersten Augenblicken unseres wachen Geistes ein wenig von den Gewöhnungen unserer Träume gegängelt." Daß er auch hier nicht von den Konsequenzen seiner Auffassung zurückschreckte, zeigt folgende Stelle aus der „Morgenröte": „In allem wollt ihr verantwortlich sein! Nur nicht für eure Träume! Welche elende Schwächlichkeit, welcher Mangel an folgerichtigem Mute! Nichts ist mehr euer Eigen als eure Träume! Nichts mehr euer Werk! Stoff, Form, Dauer, Schauspieler Zuschauer — in diesen Komödien seid ihr alles ihr selber! Und hier gerade scheut und schämt ihr euch vor euch, und schon Ödipus, der weise Ödipus, wußte sich Trost aus dem Gedanken zu schöpfen, daß wir nichts für das können, was wir träumen.[1] Ich schließe daraus: daß die große Mehrzahl der Menschen sich abscheulicher Träume bewußt sein muß. Wäre es anders: wie sehr würde man seine nächtliche Dichterei für den Hochmut des Menschen ausgebeutet haben!" Ähnlich wertet auch Tolstoi den Traum: „Wenn ich wache, kann ich mich wohl über mich selbst täuschen, der Traum dagegen gibt mir den rechten Maßstab für die Stufe sittlicher Vollkommenheit, die ich erreicht habe." (Nachl. Bd. III.) Und Lichtenberg urteilt: „Wenn Leute ihre Träume aufrichtig erzählen wollten, da ließe sich der Charakter eher daraus erraten als aus dem Gesicht." Im gleichen Sinne hat sich jüngst noch Gerhart Hauptmann geäußert: „Alle verschiedenen Arten und Grade der Träume erforscht zu haben, würde bedeuten, in einem weit tieferen Sinne, als irgend einem heutigen Kenner der mensch-

1) Es ist bezeichnend für Nietzsches Einstellung zum Ödipus-Komplex, daß er hier einen doppelten Irrtum begeht: nicht Ödipus, sondern seine Mutter sucht Trost in der Bedeutungslosigkeit der Träume, aber Ödipus läßt sich dadurch nicht trösten.

lichen Seele zu sein." („Immanuel Quint.") Ganz psychoanalytisch im Detail der Anweisung klingt endlich eine Eintragung aus Hebbels Tagebüchern: „Wenn sich ein Mensch entschließen könnte, alle seine Träume, ohne Unterschied, ohne Rücksicht, mit Treue und Umständlichkeit und unter Hinzufügung eines Kommentars, der dasjenige umfaßte, was er etwa selbst nach Erinnerungen aus seinem Leben und seiner Lektüre an seinen Träumen erklären könnte, niederzuschreiben, so würde er der Menschheit ein großes Geschenk machen. Doch so wie die Menschheit jetzt ist, wird das wohl keiner tun; im stillen und zur eigenen Beherzigung es zu versuchen, wäre auch schon etwas wert."

Aber nicht nur die Bedeutung des Traumlebens für die Menschenkenntnis wird von den Dichtern anerkannt, sondern sie wissen auch über das Wesen des Traumes im einzelnen viel Interessantes auszusagen, was sich oft auffällig mit den Ergebnissen der psychoanalytischen Forschung deckt. Der von den Traumdeutern und Traumbüchern seit jeher angewandte Kunstgriff, die Traumauslegung dem Beruf des Träumers anzupassen, findet sich in der Dichtung wiederholt angedeutet, mit dem Hinweis, daß sich überhaupt die Gedanken des Tages ins Traumleben fortsetzen.[1] Die Auffassung, daß jeder Mensch seinen Interessen und Neigungen entsprechend träume, wird häufig in einer dem Wunscherfüllungsprinzip angenäherten Form ausgesprochen. So heißt es bei Chaucer (The Parlement of Foules):

„*The wery hunter, sleping in his bed,*
To wode ayein his minde goth anoon;
The juge dremeth how his plees ben sped;
The carter dremeth, how his cartes goon;
The riche of gold; the knight fight with his foon.
The seke met ho drinketh of the tonne;
The lover met he hath his lady wonne."

1) Besonders verwendet die an Träumen reiche mittelhochdeutsche Epik diese Eigentümlichkeit des Traumes, die auch der römische Dicher Claudius kennt:

„*Omnia quae sensu volvuntur rota diurno*
Petore sopito reddit amica quies."

(Riese, Anthol. lat. II, 1, II, p. 105.)

Ähnlich hat Shakespeare in der berühmten Stelle von „Romeo and Juliet" das Wirken der „Queen Mab" geschildert:

> *„And in this state she gallops night by night*
> *Through lovers' brains and then they dream on love;*
> *O'er courtiers' knees, that dream on court'sies straight,*
> *O'er lawyers' fingers, who straight dream on fees,*
> *O'er ladies' lips, who straight, on kisses dream*
> — — — — — — — — — —
> *Sometimes she gallops o'er a courtier's nose,*
> *And then dreams he of smelling out a suit;*
> *And sometimes comes she with a tithe-pig's tail*
> *Tickling a parson's nose as a' lies asleep,*
> *Then dreams he of another benefice". (Act I, Sc. 4.)*

Und als Beispiel aus der deutschen Dichtung sei Johann Peter Uz mit einem Vers zitiert:[1]

> „Ein jeder gleichet seinen Träumen:
> Im Traume zecht Anakreon;
> Ein Dichter jauchzt bei seinen Reimen
> Und flattert um den Helikon.
> Für euch, Monaden, flicht mit Schlüssen
> Ein Liebling der Ontologie;
> Und allen Mädchen träumt von Küssen:
> Denn was ist wichtiger für sie?"

Daß man sich in naiveren Zeitaltern auch vor der dichterischen Darstellung grob sexueller Traumbefriedigungen nicht scheute, mag das folgende griechische Liebesgedicht (Ausgabe von O. Kiefer) zeigen:

Wohlfeil kuriert.

Die Sthenelais, die Stadtentzündende, Feuerbezahlte,
Welche die Wünschenden all überschütten mit Gold,
Hat ganz nackt ein Traum in der Nacht mir zur Seite gezaubert;
Bis zum lieblichen Licht hat sie mir alles gewährt.
Nicht mehr werd' ich nun knien vor der Grausamen; werde für mich nicht
Forthin weinen; der Schlaf hat mir alles gewährt.

Als Gegenstück sei der griechische Schwank von dem weisen Richter genannt, „der einer Kurtisane das Spiegelbild ihres Lohnes empfahl, als sie von ihrem Liebhaber die Bezahlung forderte, weil er

1) Mitteilung von Winterstein im „Zbl. f. Ps.-A." II, 192.

sie im Traume genossen hatte". (v. d. Leyen, „Das Märchen," p. 98.) Möglicherweise gehört in diesen Zusammenhang auch die Fabel von dem schönen Jüngling Endymion, den seine Geliebte Selene, so oft er von der Jagd ermüdet entschlummert war, liebend in zärtlicher Umarmung besuchte, und dem sein Vater Zeus auf seine Bitten ewigen Schlaf und Jugend gewährte. Diese reizende Phantasie hat Wieland im „Musarion" als erotischen Wunschtraum gefaßt:

> — — — — — — und wenn Endymion,
> (Dem Luna, daß sie ihn bequemer küssen möge,
> So schöne Träume gab) durch eine Million
> Von Sonnenaltern stets in süßen Träumen läge
> Und träumt', er schmaus' am Göttertisch
> Mit Jupitern und buhle mit Göttinnen
> — — — — — — — — — —
> Sprich, wer gestände unerrötend ein,
> Er wünsche sich Endymion zu sein?

Nicht nur die wunschgerechte Fortsetzung des Wachdenkens im Schlafzustand ist den Dichtern bekannt, sondern auch die zweite bedeutsamere Traumquelle im infantilen Leben. So sagt Dryden (The Cock and the Fox) vom Traum:

> *„Sometimes forgotten things long cast behind*
> *Rush forward in the brain and come to mind.*
> *The nurse's legends are for truth received,*
> *And the man dreams but what the boy believed."*

Am schönsten hat Lenau diese Rückkehr des Träumers ins Jugendland als tröstende und wunscherfüllende Traummacht gepriesen:

> „Trägt aber uns der Schlaf mit weicher Hand
> Ins Zauberboot, das heimlich stößt vom Strand,
> Und lenkt das Boot im weiten Ozean
> Der Traum herum, ein trunkner Steuermann,
> So sind wir nicht allein, denn bald gesellen
> Die Launen uns der unbeherrschten Wellen
> Mit Menschen mancherlei, vielleicht mit solchen,
> Die feindlich unser Innres tief verletzt,
> Bei deren Anblick sich das Herz entsetzt,
> Getroffen von des Hasses kalten Dolchen;
> An denen gerne wir vorüberdenken,
> Um tiefer nicht den Dolch ins Herz zu senken. —

Dann wieder bringen uns die Wellenfluchten,
Wohin wir wachend nimmermehr gelangen,
In der Vergangenheit geheimsten Buchten,
Wo uns Jugend Hoffnungen empfangen.
Was aber hilft's? Wir wachen auf — — entschwunden
Ist all das Glück, es schmerzen alte Wunden.
Schlaflose Nacht, du bist allein die Zeit
Der ungestörten Einsamkeit."

E. T. A. Hoffmann, der dem Traum und ähnlichen Zuständen größte Beachtung schenkte, schreibt im „Kater Murr" (I, 1): „Ewig unerforschlich bleibt uns das erste Erwachen zum klaren Bewußtsein! — Wäre es möglich, daß dies mit einem Ruck geschehen könnte, ich glaube, der Schreck darüber müßte uns töten. Wer hat nicht schon die Angst der ersten Momente im Erwachen aus tiefem Traum, bewußtlosem Schlaf, empfunden, wenn er sich selbst fühlend, sich auf sich selbst besinnen mußte! — Doch, um mich nicht weit zu verlieren, ich meine, jeder starke psychische Eindruck in jener Entwicklungszeit läßt wohl ein Samenkorn zurück, das eben mit dem Emporsprossen des geistigen Vermögens fortgedeiht, und so lebt aller Schmerz, alle Lust jener Stunden der Morgendämmerung in uns fort und es sind wirklich die süßen, wehmutsvollen Stimmen der Lieben, die wir, als sie uns aus dem Schlafe weckten, nur im Traum zu hören glaubten, und die noch in uns forthallten." Und Jean Paul sucht diese Traumregel, die Hebbel in die Formel faßt: „Alle Träume sind vielleicht nur Erinnerungen", zu begründen: „Die weiter rückwärts liegende Vergangenheit, in welche sich so viel nachherige eingesponnen, besucht und reizt uns Träumer mehr als die Leere des vorherigen Tages." — „Der Traum setzt uns nach Herders schöner Bemerkung immer in Jugendstunden zurück; — ganz natürlich, weil die Enge der Jugend die tiefsten Fußtritte in dem Felsen der Erinnerung ließ, und weil eine ferne Vergangenheit schon öfter und tiefer in den Geist eingegraben wird als eine ferne Zukunft." Das diesem Infantilstreben zugrunde liegende Problem der Regression hat Hebbel wenigstens geahnt: „Diejenigen Träume, welche etwas ganz Neues, wohl gar Phantastisches

bringen, sind in meinen Augen bei weitem nicht so bedeutend als diejenigen, welche die ganze Gegenwart bis auf die leiseste Regung der Erinnerung töten und den Menschen in das Gefängnis eines längst vergangenen Zustandes zurückschleppen. Denn bei jenen ist doch nur dasselbe Vermögen wirksam, worauf die Kunst und alles, was mehr oder weniger annähernd zu ihr heranführt, beruht und was man Phantasie zu nennen pflegt; bei diesen aber eine ganz eigentümliche, rätselhafte Kraft, die den Menschen im eigentlichsten Verstande sich selbst stiehlt und die ausgemeißelte Statue wieder in den Marmorblock einschließt." (Tgb. 6. August 1838.) Und Nietzsche (Menschl. II, 27 ff.) hat es deutlich erkannt: „Im Schlafe und im Traume machen wir das ganze Pensum früheren Menschtums durch ... Der Traum bringt uns in ferne Zustände der menschlichen Kultur zurück und gibt ein Mittel an die Hand, sie besser zu verstehen."

Erfreulich ist auch, zu sehen, wie die Dichter gewisse hartnäckige Vorurteile, die jeder tieferen Traumerkenntnis im Wege standen, durch ihre kühne antithetische Auffassung zu tiefen Einsichten ummünzen. So führt Strindberg („Buch der Liebe") die Meinung der Theosophen an, die lautet, wenn man die Dinge von der Astralebene anschaut, so zeigen sie sich verkehrt, und knüpft daran die Bemerkung: „Darum sind Träume oft umgekehrt zu deuten, durch Antiphrase und in Swedenborg ist eine Andeutung zu finden über diese pervertierte Art, die Dinge zu sehen." — Hebbel hat die scheinbare Unverständlichkeit der Traumbilder daraus erklärt, daß wir die Sprache des Traumes nicht verstünden, und auf seine Zusammensetzung aus einzelnen, den Buchstaben vergleichbaren Elementen, hingewiesen. („Tagebuch" 1842): „Wahnsinnige, verrückte Träume, die uns selbst im Traume doch vernünftig vorkommen: die Seele setzt mit einem Alphabet, das sie noch nicht versteht, unsinnige Figuren zusammen, wie ein Kind mit den vierundzwanzig Buchstaben; es ist aber gar nicht gesagt, daß dies Alphabet an und für sich unsinnig ist."

Die Auffassung des Traumes als Schlafhüter, die gerade beim Erwachen infolge eines Reizes dem subjektiven Empfinden so sehr

zu widersprechen scheint, hat bereits Jean Paul vertreten: „Sobald der Geist sogar zu stärkeren Angriffen von außen nur eine Traumgeschichte zu erfinden weiß, die jene motiviert und einwebt: so verlängert gerade der Traum den Schlaf."

Auch der uralte, wohl am tiefsten eingewurzelte Aberglaube von der divinatorischen Kraft des Traumes ist durch Hebbel im wahren Sinne des Wortes umwertet worden: „Die Alten wollten aus dem Traum weissagen, was dem Menschen geschehen würde. Das war verkehrt! Weit eher läßt sich aus dem Traum weissagen, was er tun wird." Und in anderer Form:

„Der Traum als Prophet.

Was dir begegnen wird, wie sollte der Traum es dir sagen?
Was du tun wirst, das zeigt er schon eher dir an."

Nach diesen Proben wird es uns nicht wundern zu erfahren, daß die Ausnahmemenschen, deren geistiges Leben in einem hohen Grade der Selbstbeobachtung und Selbstdarstellung dient, im Verständnis des Traumes zu den tiefsten Einsichten gelangten. Ist die Konstatierung der Tagesanknüpfung und der Kindheitsreste nur eine — wenn auch scharfsichtige — Deskription des manifesten Trauminhaltes, so weisen einzelne feine Bemerkungen auf das Wirken latenter Traumfaktoren und die ihnen entsprechende Dynamik des Trieblebens hin. Wenn Goethe einmal (12. März 1828) zu Eckermann sagt: „Ich habe in meinem Leben Zeiten gehabt, wo ich mit Tränen einschlief; aber in meinen Träumen kamen nun die lieblichsten Gestalten, mich zu trösten und zu beglücken, und ich stand am anderen Morgen wieder frisch und froh auf den Füßen", so kommt darin neben dem Wunschcharakter besonders der von der Traumarbeit bewirkte Stimmungswechsel durch Affektverkehrung zur Geltung. Ganz Ähnliches berichtet Gottfried Keller in seinem Traumbuch (Baechtold, Keller, I, 307): „Auffallend ist es mir, daß ich hauptsächlich, ja fast ausschließlich in traurigen Zeiten . . . heitere und einfach liebliche Träume habe."

Mit voller Deutlichkeit ist die wunscherfüllende Tendenz des Traumes ausgedrückt in Lenaus „Savonarola", wo der Dulder,

nachdem er die Qualen der Folter erlitten hat, von Paradieswonnen träumt. Den gleichen Traumcharakter kennt E. T. A. Hoffmann, der noch die infantile Herkunft der tröstenden Traumbilder betont: „Wenn ich als ein Armer, Elender, ermüdet, zerschlagen von der mühseligen Arbeit nachts auf dem harten Lager ruhte, dann kam der Traum und goß mir, in lindem Säuseln die heiße Stirn fächelnd, alle Seligkeit irgend eines glücklichen Moments, in dem mir die ewige Macht die Wonne des Himmels ahnen ließ und dessen Bewußtsein tief in meiner Seele ruht, in mein Inneres." („Doge und Dogaresse.")

Die hier ausgesprochene Überzeugung von einer dem manifesten Inhalt oft entgegengesetzten Traumregung scheut auch nicht vor der äußersten Konsequenz der Anwendung auf den Angsttraum zurück, der mit unterdrückten erotischen Regungen in Beziehung gebracht wird. So sagt der nach einem genußreichen Leben asketisch gewordene Zacharias Werner:

„Selbst in der sieben Hügel Schoß
War das Gelüst mein Taggenoß,
Mein Nachtgesell das Grauen!"

In sehr hübscher symbolischer Einkleidung ist der Angsttraum eines Mädchens in einem Gedicht aus „Des Knaben Wunderhorn" dargestellt:[1]

Wenn ich den ganzen Tag
Geführt hab' meine Klag',
So gibt's mir noch zu schaffen.
Bei Nacht, wann ich soll schlafen
Ein Traum mit großen Schrecken
Tut mich gar oft aufwecken.

Im Schlaf seh' ich den Schein
Des Allerliebsten mein,
Mit einem starken Bogen,
Darauf viel Pfeil' gezogen,
Damit will er mich heben
Aus diesem schweren Leben.

1) Mitteilung von Winterstein im „Zbl. f. Ps.-A.", II, 616.

Zu solchem Schreckgesicht
Kann ich stillschweigen nicht,
Ich schrei mit lauter Stimmen:
„O Knabe, laß dein Grimmen,
Nicht wollst, weil ich tu' schlafen,
Jetzt brauchen deine Waffen!"

Das dem Angsttraum zugeordnete Alpdrücken hat Shakespeare an der bereits erwähnten Stelle direkt auf den Sexualakt bezogen:

This is the hag, when maids lie on their backs,
That presses them, and learns them first to bear,
Making them women of good carriage.

(Dies ist die Hexe, welche Mädchen drückt,
Die auf dem Rücken ruhn, und ihnen lehrt,
Als Weiber einst die Männer zu ertragen.)
(Schlegel-Tieck.)

Ein moderner Lyriker endlich, J. R. Becher, hat direkt die psychoanalytische Auffassung des Angsttraumes in Verse gebracht (Gedichte, Berlin 1912):

„Die Wünsche, die ich tags gedacht,
Sehnsüchte, die ich tags nicht stillen konnte,
werden die Ängste meiner Nacht.
Sie glühen Wahn,
den ich nicht fliehen kann,
daß ich in Feuer rings und Flammen steh',
in der Geliebten meine Mutter seh',
meinen Vater wie einen Fraß der Hunde . . ."

Die in der Angsttheorie angedeutete dynamische Auffassung, wonach das Unbefriedigte, Unterdrückte im Seelenleben sich im Traum durchzusetzen sucht, hat ebenso häufig poetischen wie erkenntnismäßigen Ausdruck gefunden. In Schillers „Wallenstein" ist die stolze Gräfin Terzky überzeugt, daß des Feldherrn Unternehmen glücken müsse und erstickt alle trüben Ahnungen im Entstehen: „Aber," klagt sie, „wenn ich wachend sie bekämpft, sie fallen mein banges Herz in düstern Träumen an." Ähnlich heißt es in Grillparzers bekannten Versen („Der Traum ein Leben"):

„Was die Brust im Wachen enget,
aber treu verschließt der Mund,
hat der Schlaf das Band gesprenget,
tut es sich in Träumen kund“,

die der Dichter an anderer Stelle im Sinne der Wunschtheorie ergänzt:

„ . . . Die Träume,
Sie erschaffen nicht die Wünsche,
Die vorhand'nen wecken sie;
Und was jetzt verscheucht der Morgen,
Lag als Keim in dir verborgen.“

Gleiches findet sich wieder in Dichtungen moderner, der Psychoanalyse näherstehenden Autoren wie Artur Schnitzler:

„Doch Träume sind Begierden ohne Mut,
sind freche Wünsche, die das Licht des Tags
zurückgejagt in die Winkel unsrer Seele,
daraus sie erst bei Nacht zu kriechen wagen.“
(„Der Schleier der Beatrice.“)

oder Viktor Hardung:

— — — Im Traum,
Den wir doch zeugen aus geheimer Lust,
Begehren, Angst, Verlangen ungestanden,
Aus Süchten, unbekannt dem hellen Tag,
Und unser eigen doch, wo wir sie leugnen.“
(„Godiva“.)[1]

Ähnliche Gedanken haben Jean Paul und Hebbel geäußert; dieser im „Silvesternachtstraum“, wo es ganz allgemein heißt: „[Der Schlaf] verhilft auch den unterdrückten Elementen in der Menschennatur, ja der Natur überhaupt, zu ihrem Rechte . . . und wenn er sich an das Gesetz, das uns im wachen Zustand beherrscht, nicht kehrt, wenn er unser gewöhnliches Maß und Gewicht zerbricht und alle unsere Anschauungs- und Aneignungsformen durcheinanderwirft, so geschieht das nur, weil er selbst der Ausdruck eines viel höheren Gesetzes ist.“ — Jener an einer Stelle, die speziell die asozialen, vom Kulturmenschen mit Mühe unterdrückten Regungen betrifft: „ . . . das weite Geisterreich der Triebe und Neigungen steigt in der

1) Mitteilung im „Zbl. f. Ps.-A.“.

zwölften Stunde des Träumens herauf und spielt dicht verkörpert vor uns. Fürchterlich tief leuchtet der Traum in den uns gebauten Epikurs- und Augiasstall hinein, und wir sehen in der Nacht alle die wilden Grabtiere oder Abendwölfe ledig herumstreifen, die am Tage die Vernunft in Ketten hielt."

Die weitestgehende intuitive Vorwegnahme der psychoanalytischen Traumlehre aber müssen wir einem „Erleben und Erdichten" überschriebenen Abschnitt aus Nietzsches „Morgenröte" zugestehen, wo der Traum als Mittel der halluzinatorischen Triebbefriedigung erkannt ist: „Vielleicht würde diese Grausamkeit des Zufalles (bei der Triebbefriedigung) noch greller in die Augen fallen, wenn alle Triebe es so gründlich nehmen wollten wie der Hunger: der sich nicht mit geträumter Speise zufrieden gibt; aber die meisten Triebe, namentlich die sogenannten moralischen, tun gerade dies — wenn meine Vermutung erlaubt ist, daß unsere Träume eben den Wert und Sinn haben, bis zu einem gewissen Grade jenes zufällige Ausbleiben der ‚Nahrung' während des Tages zu kompensieren . . . Diese Erdichtungen (des Traumes), welche unseren Trieben . . . Spielraum und Entladung geben, — und jeder wird seine schlagenderen Beispiele zur Hand haben, — sind Interpretationen unserer Nervenreize während des Schlafens, sehr freie, sehr willkürliche Interpretationen . . . Daß dieser Text, der im allgemeinen doch für eine Nacht wie für die andere sehr ähnlich bleibt, so verschieden kommentiert wird, daß die dichtende Vernunft heute und gestern so verschiedene Ursachen für dieselben Nervenreize sich vorstellt: das hat darin seinen Grund, daß der Souffleur dieser Vernunft heute ein anderer war, als er gestern war, — ein anderer Trieb wollte sich befriedigen, betätigen, üben, erquicken, entladen, — gerade er war in seiner hohen Flut, und gestern war ein anderer darin."[1]

Alle diese Einsichten in das Wesen des Traumes, die sich uns zu einer der psychoanalytischen Auffassung nahestehenden Traum-

1) Diese Auffassung zeigt die wesentlichste Übereinstimmung mit dem analytischen Verständnis der typischen Träume.

theorie zusammenschlossen, sind eigentlich nur gelegentliche Abfallsprodukte der intuitiven Seelenkenntnis, die der Dichter in seinen Schöpfungen künstlerisch darstellt. Er ist zu diesem Wissen weder auf empirischem noch auf spekulativem Wege gekommen, und es zeugt nur von der Echtheit und Unmittelbarkeit seiner Erfahrung, wenn in den poetischen Werken selbst die Träume eine praktische Verwendung finden, die ihrer geschilderten Schätzung und Würdigung durchaus entspricht.

Vor allem fällt die Häufigkeit auf, mit der seit jeher die Volkswie die Kunstdichtung den Traum im Dienste der Schilderung komplizierter Seelenzustände verwertet hat. Die Werke der schönen Literatur — Epen, Romane, Dramen und Gedichte, — in denen Träume bedeutsam in die Handlung und das Seelenleben der Figuren eingreifen, sind unzählbar. Von den homerischen Gedichten bis zum Nibelungenlied und den Kunstepen Miltons, Klopstocks, Wielands, Hebbels, Lenaus u. a., vom Roman gar nicht zu sprechen, der in manchen Richtungen, wie beispielsweise in der weit in unsere moderne Literatur hineinreichenden romantischen, Traumerscheinungen zum unentbehrlichsten Requisit zählte. Ist doch bekannt, mit welcher Vorliebe Dichter wie Tieck, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul ihre Personen träumen und diese Träume entscheidend auf den Gang der Handlung einwirken lassen. Selbst im Drama finden sich, wenn auch bei weitem seltener und bedeutungsloser, Träume verwertet, während anderseits die Einkleidung der ganzen Handlung in einen Traum sich gerade der Form des Schauspieles am ehesten anpaßt, wie die bekannten Stücke von Calderon, Shakespeare („Widerspenstige"), Holberg („Jeppe paa Bierget"), Grillparzer, Hauptmann („Schluck und Jau"), Fulda („Schlaraffenland"), in noch höherem Maße aber die modernen, von der wissenschaftlichen Traumforschung nicht ganz unabhängigen Traumdichtungen von Strindberg („Traumspiel"), Paul Apel („Hans Sonnenstößers Höllenfahrt"),[1] Franz Molnar („Das Märchen vom Wolf"), Streicher („Traumland") u. a. zeigen. Gelegentlich wird übrigens die Traumeinkleidung auch in den

1) Vgl. die Abhandlung: „Ein gedichteter Traum" (in diesem Bande, S. 201).

epischen Dichtungsformen mit Erfolg verwendet, wie beispielsweise in Dickens' „Christmas Carol" oder in dem einzigartigen Werk des Zeichners Alfred Kubin („Die andere Seite").[1] Endlich sind noch in der Lyrik, die in ihrem innersten Wesen dem Traum sehr nahe steht, derartige Einkleidungen immer sehr beliebt gewesen. Insbesondere Minne- und Meistergesang haben in Traumbildern geradezu geschwelgt und den Traum direkt als Wunscherfüller gepriesen. Am schönsten ist dies in manchen Liedern Walters von der Vogelweide, auf die bereits Riklin hingewiesen hat. Die zahlreichen Traumgedichte des alten Hans Sachs würden eine eigene Bearbeitung erfordern; zur Charakterisierung sei nur die ergötzliche Darstellung angeführt, wie der Traum einem Krämer eine Dorfkirchweih mit glänzendem Erlös vorspiegelt in dem Moment, wo ihm spitzbübische Affen alles zerstört und besudelt hatten.[2] Die Lyrik der Romantik und der ihr nahestehenden Richtungen ist hier noch besonders zu nennen: Heine, Chamisso, Mörike, Uhland, die Droste, Keller, Hebbel, Byron (The dream) u. a. m. haben Traumgedichte geschaffen; C. F. Meyers „Lethe", Hebbels „Geburtsnachttraum", Spittelers Balladen „Der Vater", „Das Begräbnis", „Das Gastmahl" und Ähnliches in des „Knaben Wunderhorn" gehören zum Eindrucksvollsten, was die Lyrik zu bieten hat.

Besonders reizvoll wird es für den Psychoanalytiker, sich davon zu überzeugen, wie die als Dichtung oder in der Dichtung dargestellten Träume nach den empirisch ermittelten Gesetzen gebaut sind und sich der psychologischen Betrachtung wie wirklich erlebte Träume darbieten. Ja, manche Deutungsregeln sind als Nebenprodukt philologischer

---

1) Über die psychoanalytische Bedeutung siehe Dr. Hanns Sachs in „Imago", I, 1912, p. 197.

2) Über andere Traumgedichte Hans Sachsens vergleiche man die Literatur bei Hampe: „Über Hans Sachsens Traumgedichte." Ztschr. f. d. d. Unterr. X, 1896, S. 616 f.; zahlreiche Beispiele von Träumen in der epischen Literatur bei Nagele: „Der Traum in der epischen Dichtung." Progr. Marburg 1889; für die Lyrik besonders Klaiber: „Traumdichtung". Mon. Bl. f. d. Lit. VIII, 1903, S. 119 ff. Eine interessante Zusammenstellung von „Träumen in Dichtungen", „Kunstwart" XX, 4.

Forschung unmittelbar aus dem Studium der gedichteten Träume erschlossen worden. So zeigt Mentz[1] an den französischen Volksepen, „wie Träume, welche von einer Person in derselben Nacht geträumt werden, immer zusammengehören und ein Ganzes, Einheitliches darstellen". (p. 45.) Oder Jaehde[2] findet in den englisch-schottischen Volksballaden, in denen Träume aus zwei zeitlich aufeinanderfolgenden Bildern bestehen, daß „das erste nur symbolisch und unklar andeutet, was das zweite klar und unverhüllt erkennen läßt". Dies bezieht sich, wie wir wissen, insbesondere auf die Symbolik, die ja dem Dichter als poetisches Ausdrucksmittel geläufig ist. So hat Ovid im dritten Buche der „Amores" als fünfte Elegie in ausführlicher Weise einen Traum geschildert, in dem die Hitze als Liebesglut, die Kuh als Geliebte, der Stier als der liebesbegierige Träumer gedeutet wird.[3] Eine andere, uns gleichfalls aus dem Traumstudium geläufige Sexualsymbolik verwendet Byron im VI. Gesange des „Don Juan", wo der Held als Frau verkleidet das Lager der Dudu teilt, die aus einem symbolisch dargestellten Sexualtraum, der sich an den Sündenfallmythus anlehnt, mit Angst erwacht.[4] Daß gelegentlich einem Dichter die eigentliche Bedeutung gewisser typischer Symbole ganz klar werden konnte, beweist die Schilderung der eleusinischen Mysterien in der XII. römischen Elegie Goethes,[5] wo es heißt:

„Wunderlich irrte darauf der Eingeführte durch Kreise
Seltner Gestalten; im Traum schien er zu wallen; denn hier
Wanden sich Schlangen am Boden umher, verschlossenes Kästchen,
Reich mit Ähren umkränzt, trugen hier Mädchen vorbei:
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Erst nach mancherlei Proben und Prüfungen ward ihm enthüllet,
Was der geheiligte Kreis seltsam in Bildern verbarg.

---

1) „Die Träume in den altfranzösischen Karls- und Artus-Epen." Marburg 1888.

2) „Religion, Schicksalsglaube, Vorahnungen, Träume, Geister und Rätsel in den englisch-schottischen Volksballaden." Dissertation, Halle 1905.

3) Näheres in der Mitteilung Abrahams im „Zbl. f. Ps.-A." II, p. 160.

4) Den Text hat Rosenstein ebenda p. 161 mitgeteilt.

5) Vgl. die Mitteilung von Winterstein, ebenda p. 291 f.

Und was war das Geheimnis, als daß Demeter, die große,
Sich gefällig einmal auch einem Helden bequemt,
Als sie dem Saoon einst, dem rüstigen König der Kreter,
Ihres unsterblichen Leibs holdes Verborgne gegönnt,
Da war Kreta beglückt! Das Hochzeitsbette der Göttin
Schwoll von Ähren und reich drückte der Acker die Saat."

Wie ein moderner Autor den typischen Geburtstraum in vollkommen korrekten Symbolen darzustellen weiß, möge schließlich ein Beispiel aus allerneuester Zeit illustrieren:

In Moritz Heimanns Tragödie „Der Feind und der Bruder" (Berlin 1911) erzählt eine junge Frau ihren Traum, der von einer älteren, die bereits Mutter war, als Schwangerschafts-, respektive Geburtstraum gedeutet wird, und zwar unter Verwendung der typischen psychoanalytisch eruierten Symbolik von Wasser (Geburtswasser) und Kästchen — hier Glocke — (Mutterleib):

Pallas.

Vergangne Nacht sah ich im Meer mich schwimmen;
und vor mir schwamm auf der lichtblinden Bahn
ein schimmerndes Gebilde, eine Glocke
von rosenfarbnem Blut, ätherisch leuchtend,
daß sie zu klingen schien, — da regte sich,
an einem Fels empört, das glatte Wasser,
und jäh zerschlug der Sturz der Nereïde
dort vor mir die Gestaltung, daß sie riß
und ich davon in meinem Weiberleib —
sieh: hier — den heißen Stich des Schmerzes so empfing —

Maddalena.

Erwachtest du?

Pallas.

Noch nicht. Es hob mich nur
aus tiefem Traum zu minder tiefem Traum,
und wieder schwamm ich, und vor mir, fast schon
am Horizont, doch immer sichtbar, schwebten
zwei Glocken, eine wie die andre, zart
und feurig doch, und zogen her vor mir
bis in den uferlosen luft'gen Gischt
von Licht, darin ich dann erwachte, müd
und mit dem wunderlichen Schmerz, der jetzt
beim Steigen wieder mich erinnerte
an meinen Traum und an — ich weiß nicht was.

Maddalena.

Wo saß der süße Schmerz?

(Sie legt eine Hand auf Pallas' Brust.)

Und fühlst du etwa
auch schon die zarten Brüstchen leise tickend
sich dir entfremden, einem andern zu?
Zwei wird zu eins; und daß die Rechnung stimme,
wird danach eins zu zwei, du junge Frau.

Detaillierte Untersuchungen über die in poetischer Darstellung verwendeten Träume sind leider erst vereinzelt unternommen worden, doch haben sie bereits wertvolle Einblicke in die dichterische Seelenkenntnis und das Wesen der künstlerischen Schöpfung gewährt. Es ist erfreulich, daß die erste derartige auf psychoanalytischer Grundlage ruhende Studie von einem Literarhistoriker herrührt, der die Bedeutung der analytischen Traumpsychologie frühzeitig erkannte und erfolgreich für sein Fachgebiet zu verwerten suchte. Es stand ihm allerdings das denkbar günstigste Material zu Gebote: „Die Träume in Gottfried Kellers ‚Grünem Heinrich'." Aus der kleinen Schrift von Ottokar Fischer, die im einzelnen eine Reihe von Bestätigungen der psychoanalytischen Traumlehre liefert, sei nur eine Stelle zur Probe angeführt: „Dem Träumenden gibt sich, ihm selber unbewußt und unerwartet, ein gutes Stück seiner Ideenwelt und nicht zuletzt der eigentliche Inhalt seiner verborgenen, selbst uneingestandenen Wünsche kund. Im Traum erst bemächtigt sich Heinrichs grenzenloses Heimweh, da er im Wachen nicht Zeit gefunden hat, sich den Gefühlen hinzugeben. Im Traum erst tritt alles das in den Vordergrund, was bei Tage übertönt und nicht beachtet wurde, und was sich in seiner wahren Gestalt darstellen mußte als Vorwurf, Schmerz oder Sehnsucht. Ja, Sehnsuchtsträume sind so gut wie alle im ‚Grünen Heinrich' geschilderten Träume." — „Der Roman ist aufgebaut auf dem Verhältnis zwischen Mutter und Sohn. Im Mittelpunkte von Heinrichs Träumen befindet sich der Gedanke an die Mutter, Sehnsucht nach ihr, Sorge um sie und doch Scham, sich zu dergleichen Gefühlsduseleien zu bekennen. Wieder trifft die allgemeine Bemerkung zu, in den Träumen stellen sich Ideen ein, die

im Wachen unwirsch beiseite geschoben wurden. Heinrich macht sich in der Tat eines argen Vergehens schuldig, indem er an die Mutter nicht schreibt, ja, er will an sie kaum denken und ist sich selber seiner wahren Gefühle ihr gegenüber gar nicht bewußt. Erst der Schlaf klärt ihn über das eigene Empfinden auf." (p. 17 ff.)

Beschränkt sich diese Untersuchung auf den Nachweis, daß die allgemeinen Traumgesetze auch in den erdichteten oder dichterisch verwerteten Träumen wirksam und aufzuzeigen sind, so bemüht sich eine andere, gleichfalls von einem Nichtarzt unternommene Arbeit, an einem einzelnen Beispiel die analytische Deutungstechnik im Detail anzuwenden. Mit ihrem ganzen Rüstzeug versehen, hat Dr. Alfred Robitsek an der „Analyse von Egmonts Traum"[1] gezeigt, daß der vom Dichter seinem Helden beigelegte Traum sich der Analyse gegenüber nach jeder Richtung hin wie ein wirklich geträumter erweist. Durch Zerlegung in seine Elemente und die Heranziehung der zugehörigen Partien der Dichtung gelang es, „die Anknüpfungen an Wachgedanken und ‚Tagesreste' nachzuweisen, seine Symbolik zu deuten, hinter dem manifesten den latenten Inhalt zu zeigen, den Charakter der Wunscherfüllung im allgemeinen und einzelnen zu finden". Der Autor konnte sich dabei wie bei seinen Schlußfolgerungen auf eine paradigmatische Untersuchung stützen: auf die bekannte Freudsche Analyse des Wahns und der Träume in W. Jensens „Gradiva", welche gestattet hatte, die vom Dichter zur Schilderung des Seelenzustandes seines Helden eingeflochtenen Traumbilder in die ihnen zugrunde liegenden Gedanken zu übersetzen und in den Zusammenhang des seelischen Geschehens einzufügen. Die daraus gefolgerte intuitive Einsicht des Dichters in die Mechanismen der Traumbildung nötigt zu dem Schluß, daß er bei seiner Produktion aus derselben Quelle schöpft, die der Analytiker mit seiner mühseligen Technik erschließen muß, nämlich aus dem Unbewußten.[2]

---

1) Jahrbuch, II, 1910.

2) In dem mir unzugänglich gebliebenen erzählenden Gedicht „Faira" („Sonnenwende", Berlin 1882) sagt Jensen über die Träume:

Wir stehen hier wieder vor dem interessanten Problem, von dem wir ausgegangen waren, der Verwandtschaft des poetischen Schaffens mit der Traumproduktion. Frühzeitig schon müssen die Menschen hier einen Zusammenhang beobachtet haben, welchen die Alten in ihrer naiven Weise so auffaßten, daß irgendwie bevorzugten Sterblichen von einem Gott die Dichtergabe im Traume verliehen worden sei: Von den großen Epikern Homer und Hesiod glaubten sie dies und erzählten es auch von ihrem ursprünglichsten Dramatiker Aischylos. Auch in aufgeklärteren Zeitaltern konnte man sich ähnlichen Eindrücken nicht ganz entziehen, besonders da die Dichter selbst an solche Quellen ihrer Inspiration glaubten, wie wir es beispielsweise von Pindar u. a. wissen.[1] Daß wir in dem Glauben vom Ursprung der Dichtkunst aus dem Traum „ein altes indogermanisches Motiv" (Henzen)[2] vor uns haben, zeigt sich in dem zähen Festhalten an der in verschiedener dichterischer Einkleidung immer wieder auftauchenden Idee. Als Beispiel sei auf Hans Sachsens „Dichterweihe" verwiesen, und in der daran anknüpfenden „Zueignung" von Goethe hat man einen letzten Ausläufer dieses Themas erkannt. Es ist auch kein Zufall, wenn Richard Wagner gerade seinem Hans Sachs die bekannten Verse in den Mund legt:

„Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
daß er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgetan:
All' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraumdeuterei.
Was gilt's, es gab der Traum euch ein,
wie heut' ihr sollet Sieger sein?"
(Meistersinger, III. Akt.)

„Oft ist das Leben Traum mit wachem Blick.
Doch Traum ist Leben der gefangenen Seele,
ein stummer Götterbote Wanaheims,
des Lichtpalastes tief am Meeresgrund,
drin nichts sich vor kristallner Wandung birgt."

1) Man vgl. auch die Erzählung Bedas von dem Dichter Caedmon (Beda historia eccl. ed. Holder lib. IV, cap. 24).

2) „Über die Träume in der altnordischen Sagenliteratur." Diss., Leipzig 1890.

Ähnliches hat Hebbel ausgesprochen in dem epigrammatischen Gedicht „Traum und Poesie", wo es heißt:

„Träume und Dichtergebilde sind eng miteinander verschwistert,
Beide lösen sich ab oder ergänzen sich still . . ."

und in einzelnen Tagebuchnotizen: „Mein Gedanke, daß Traum und Poesie identisch sind, bestätigt sich mehr und mehr." — „Der Zustand dichterischer Begeisterung (wie tief empfind' ich's in diesem Augenblick) ist ein Traumzustand, so müssen andere Menschen sich ihn denken. Es bereitet sich in des Dichters Seele vor, was er selbst nicht weiß."

Derartige Beobachtungen und Bekenntnisse sind bei den Dichtern nicht vereinzelt. Wir wissen unter anderem von Goethe, daß er viele seiner Gedichte „instinktmäßig und traumartig niederzuschreiben sich getrieben fühlte", und Paul Heyse sagt in seinen Jugenderinnerungen, persönliche Erfahrungen verallgemeinernd: „Nun vollzieht sich freilich der letzte Teil aller künstlerischen Erfindungen in einer geheimnisvollen unbewußten Erregung, die mit dem eigentlichen Traumzustand nahe verwandt ist."

Häufig sind es auch ganz spezielle Erlebnisse, welche zur Konstatierung dieser Beziehungen geführt haben. Dichtern, die ihren Träumen besondere Aufmerksamkeit schenkten, wie Hebbel oder Gottfried Keller, ist eine gewisse Abhängigkeit der poetischen Produktion von ihrem Traumleben aufgefallen. Am 6. November 1843 schreibt jener in Paris: „Als ich noch dichterische Werke ausführte, träumte ich dichterisch, nun nicht mehr." Nachdem er eine Reihe seltsamer Träume angeführt hat, fährt er in einem Gedichte fort:

„Damals aber konnt' ich noch keine Tragödien dichten,
Seit ich dieses vermag, bleiben die Träume mir aus.
Wären die Träume vielleicht nur unvollkommene Gedichte?
Ist ein gutes Gedicht ein vollkommener Traum?

Bei Keller ist ganz deutlich zu sehen, wie er eine rein subjektive, dem Tagebuch (15. Jänner 1848) anvertraute Beobachtung dem ihm am nächsten stehenden Helden, dem „Grünen Heinrich" zuschreibt: „Wenn ich am Tage nichts arbeite, so schafft die Phantasie im Schlafe

auf eigene Faust, aber das neckische, liebe Gespenst nimmt seine Schöpfungen mit sich hinweg und verwischt sorgfältig alle Spuren seines spukhaften Wirkens." (Tagebuch bei Baechtold I, 308.) „Seit ich nämlich die Phantasie und ihr ungewöhntes Gestaltungsvermögen nicht mehr am Tage beschäftigte, regten sich ihre Werkleute während des Schlafes mit selbständigem Gebaren und schufen mit anscheinender Vernunft und Folgerichtigkeit ein Traumgetümmel" (l. c., Bd. 4, S. 102).

Andere Male tritt an Stelle dieses vikariierenden Verhältnisses von Traum und Dichtung ein förderndes oder gar eine Identität. Hieher gehören die zahlreichen Fälle, in denen einzelne im Traum aufgetauchte Verse und Reime oder ganze Gedichte sich als poetisch wertvoll erwiesen haben sollen, wie in dem bekannten Beispiel von Coleridges „Kubla Khan", dessen Verläßlichkeit H. Ellis jedoch neuerdings bezweifelt hat (Welt der Träume, p. 269). Andere Dichter haben wieder Geträumtes zum dichterischen Schaffen verwertet oder in poetische Form gebracht. So sind Uhlands Gedichte „Die Harfe" und „Die Klage" nach Träumen gedichtet, Hebbels „Traum" („ein wirklicher") und manches Lied von Mörike, Keller u. a. Auch Erzähler wie Stevenson, Ebers, Jos. Popper-Lynkeus haben zugegeben, daß sie einzelne Stoffe oder Motive ihren Träumen verdanken. Ja selbst höhere künstlerische Leistungen, als im Wachleben möglich sein sollen, werden dem Traum zugeschrieben; das berühmteste Beispiel dieser Art, Tartinis Teufelssonate wird allerdings auch bezweifelt (Ellis, l. c. p. 269), und derartige poetische Darstellungen, wie E. T. A. Hoffmanns „Musiker Kreisler", kommen als Beweis kaum in Betracht.

Es ist begreiflich, daß diese nahe, oft für Wesensgleichheit gehaltene Verwandtschaft von Traum und Kunst dazu anregte, auf Grund mancher Einsichten in das eine Phänomen die Rätsel des anderen zu erschließen. Besonders den Romantikern unter den Dichtern und Philosophen mußte dies sehr nahe liegen. Bereits 1796 hat Tieck (in seiner Vorrede zu Shakespeares „Sturm") ein förmliches Programm einer solchen Ästhetik entworfen, aus dem folgende Stelle

angeführt sei: „Shakespeare, der so oft in seinen Stücken verrät, wie vertraut er mit den leisesten Regungen der menschlichen Seele sei, beobachtete sich wahrscheinlich in seinen Träumen, und wandte die hier gemachten Erfahrungen auf seine Gedichte an. Der Psychologe und der Dichter können ganz ohne Zweifel ihre Erfahrungen sehr erweitern, wenn sie dem Gange der Träume nachforschen." Schopenhauer, der in Anlehnung an die Weltbetrachtung der Inder einem extremen „Traumidealismus" huldigte, hat ähnliche Anschauungen auch in bezug auf die Kunst vertreten. An einer Stelle des Nachlasses, wo er „über die Dichtkunst" handelt (Reclam, Bd. 4, p. 391 u. ff.), heißt es: „Daher sage ich, die Größe des Dante besteht darin, daß, während andere Dichter die Wahrheit der wirklichen Welt haben, so hat er die Wahrheit des Traumes: er läßt uns unerhörte Dinge gerade so sehen, wie wir dergleichen im Traume sehen, und sie täuschen uns eben so. Es ist, als ob er jeden Gesang die Nacht über geträumt und am Morgen aufgeschrieben hätte. So sehr hat alles die Wahrheit des Traumes . . . Überhaupt, um sich von dem Wirken des Genius im echten Dichter, von der Unabhängigkeit dieses Wirkens von aller Reflexion einen Begriff zu machen, betrachte man sein eigenes poetisches Wirken im Traum." „. . . wie weit übersteigen solche Schilderungen alles, was wir mit Absicht und aus Reflexion vermöchten: wenn Sie einmal aus einem recht lebhaften und ausführlichen dramatischen Traume erwachen, so gehen Sie ihn durch und bewundern Ihr eignes poetisches Genie. Daher man sagen kann: ein großer Dichter, z. B. Shakespeare, ist ein Mensch, der wachend tun kann, was wir alle im Traum." Ähnlich heißt es bei Jean Paul: „Die Phantasie kann im Traume am schönsten ihren hängenden Garten aufspannen und überblümen, und sie nimmt darein besonders die aus den liegenden so oft vertriebenen Weiber auf. Der Traum ist unwillkürliche Dichtkunst[1] und zeigt, daß der Dichter mit dem körperlichen Gehirn mehr arbeitet als ein anderer Mensch . . . Der echte Dichter ist ebenso im Schreiben nur

1) Kant nennt in der „Anthropologie" den Traum eine unwillkürliche Dichtkunst.

der Zuhörer, nicht der Sprachlehrer seiner Charaktere . . . er schaut sie wie im Traume lebendig an und dann hört er sie.“ Und Nietzsche preist in seinem Jugendwerk: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ den Traum als eine der Quellen der Kunst: „Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhält sich der künstlerisch erregbare Mensch zur Welt des Traumes; er sieht genau und gerne zu: denn aus diesen Bildern deutet er sich das Leben, an diesen Vorgängen übt er sich für das Leben. Nicht nur etwa die angenehmen und freundlichen Bilder sind es, die er mit jener Allverständigkeit an sich erfährt: auch das Ernste, Trübe, Traurige, Finstere, die plötzlichen Hemmungen, die Neckereien des Zufalles, die bänglichen Erwartungen, kurz die ganze ‚göttliche Komödie‘ des Lebens, mit dem Inferno zieht an ihm vorbei, nicht nur wie ein Schattenspiel, denn er lebt und leidet mit in diesen Szenen — und doch auch nicht ohne jene flüchtige Empfindung des Scheines; und vielleicht erinnert sich mancher, gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermutigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: ‚Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!‘[1] Wie man mir auch von Personen erzählt hat, die die Kausalität eines und desselben Traumes über drei und mehr aufeinanderfolgende Nächte hin fortzusetzen imstande waren: Tatsachen, welche deutlich Zeugnis dafür abgeben, daß unser innerstes Wesen, der gemeinsame Untergrund von uns allen, mit tiefer Lust und freudiger Notwendigkeit den Traum an sich erfährt.“

Die Ähnlichkeiten zwischen Traum und Dichtung wurden dann besonders von idealistischen Ästhetikern wie Vischer und Volkelt studiert. So sagt Vischer, „daß alle die Gestalten, die die großen Dichter geschaffen, von einem Traumhauch umwittert sind“. „Was nicht Traumcharakter hat, ist nicht schön, nicht vollendet, nicht

1) Vgl. Hebbels Verse:

„Den längsten Traum begleitet
Ein heimliches Gefühl,
Daß alles nichts bedeutet
Und wär’ es noch so schwül.“

poetisch, nicht wahrhaft künstlerisch." Neuerdings hat Artur Bonus die Bedeutung des Traumes für das Verständnis der künstlerischen Technik betont und den Traum als das denkbar günstigste Mittel bezeichnet, um sich über das eigentliche Wesen des künstlerischen Schaffens zu verständigen. Den am weitesten gehenden Versuch, die Psychologie der Traumvorgänge zur Erklärung der ästhetischen Grundphänomene zu verwerten, hat Artur Drews in einer 1901 erschienenen Abhandlung: „Das ästhetische Verhalten und der Traum" (Preuß. Jahrb. 104. Bd. 1901/02, S. 385 ff.) unternommen. Er geht von dem auch psychoanalytisch[1] am ehesten zugänglichen Problem der widerspruchsvollen Doppelstellung des Genießenden aus und führt dessen gleichzeitige Einstellung zum Kunstwerk als Wirklichkeit und als Schein auf die das Traumleben charakterisierende reale Spaltung unseres Bewußtseins in ein Ober- und Unterbewußtsein zurück. „Das Kunstwerk vermag nur dadurch jene suggestive Wirkung auszuüben, daß es mit Umgehung des Oberbewußtseins sich gleichsam direkt an das Unterbewußtsein wendet." Das Oberbewußtsein aber kennzeichnet diesen anschaulichen, konkreten und sinnlichen Inhalt des Unterbewußtseins als Schein. So wird das ästhetische Verhalten „nur möglich, weil der Glaube an den Schein und die Durchschauung des Scheins in zwei getrennten Bewußtseinssphären existieren, die sich zur höheren Einheit des ästhetischen Bewußtseins aufheben". „Im Unterbewußtsein selbst ist das Ideale vom Realen nicht verschieden." „Diese ganze symbolisierende Tätigkeit, die heute immer allgemeiner als der Kern des ästhetischen Verhaltens anerkannt wird, ist nur die Tätigkeit des Traumbewußtseins, welche darin beruht, Symbole zu schaffen, seine eigenen subjektiven Zustände in ein objektives Gewand zu kleiden und in Bilder, Gestalten und Vorgänge umzuwandeln." „Bei dieser Übereinstimmung zwischen dem Inhalt des Traumbewußtseins und dem Ästhetischen können wir in der Tat nicht zweifeln, daß das ästhetische Verhalten auf der Entfesselung des Traumbewußtseins beruht." — „Das Traumbewußt-

1) Vgl. dazu Rank und Sachs: Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften, 1913, Kap. V.

sein zeigt eine Herabminderung der Intelligenz ins Kindliche, Unentwickelte, Rudimentäre, Naive"; und ähnlich läßt sich nach Drews „das ästhetische Verhalten mit seiner instinktiven Symbolisierungs- und Personifikationstendenz geradezu als ein zeitweiliger atavistischer Rückschlag in die Kindheitsanschauungen der Menschheit betrachten, wo jeder Gegenstand lebendig erscheint". Diesen letzten Gesichtspunkt hatte bereits Du Prel in seinen auf dem Traumstudium basierenden Untersuchungen „Zur Psychologie der Lyrik" (Leipzig 1880) verwendet, die er als eine Art „paläontologischer Weltanschauung" zu verstehen sucht. Erwähnenswert ist, daß er den uns aus der Traumarbeit bekannt gewordenen „Verdichtungsprozeß von Vorstellungsreihen" bei jeder Art künstlerischer Produktion findet und zum Wesen der Intuition überhaupt rechnet.[1] Er fußt dabei auf der Anschauung, „daß das Denken auf einem unbewußten Verfahren beruht und hier das Schlußresultat desselben fertig ins Bewußtsein tritt. Dies ist besonders der Fall bei der echten künstlerischen Produktion und überhaupt bei jeder genialen Leistung im kleinen aber immer dann, wenn zutage kommt, was man im Deutschen einen Einfall, im Französischen *un aperçu* nennt".

So beachtenswert diese Ergebnisse einer auf dem Studium des Traumes fußenden Psychologie des Kunstwerkes auch sind, und so nahe sie durch Berücksichtigung des Unbewußten an die psychoanalytische Auffassung heranrücken, so bleiben sie doch immer recht allgemein und entbehren überzeugender Detailnachweise. Erst mit

1) Auf Grund eines Ausspruches von Mozart über die Art seiner Produktion sieht Du Prel „das Geheimnis musikalischer Konzeption in der Verdichtung von Gehörsvorstellungen" (Phil. d. Mystik, p. 89). Neuerdings hat Hans Thoma versucht, auch das Schaffen des Malers aus einem dem Traumzustand verwandten „inneren" Schauen zu verstehen: „. . . Es tritt hier das ein, was man beim künstlerischen Schaffen als das Unbewußte bezeichnet, das der Grund ist des großen Zaubers, den die Unerklärlichkeit der hohen Kunstwerke ausübt. Auch der Schaffende hat keine Erklärung, weil etwas mit ihm geschehen, das von einem geheimnisvollen Wirken der Natur aus sein Schaffen geleitet hat, daß er doch bei aller verstandesmäßigen Findigkeit in bezug auf sein Material und Handwerk wie in einem Traumzustand schaffen konnte." („Traumthema und künstlerisches Schaffen." Kunstwart 1912, S. 309.)

Hilfe des analytischen Verständnisses der Traumarbeit und der Erkenntnis des Unbewußten ist es möglich geworden, mit der Parallelisierung von Traum und Dichtung, die bisher eigentlich immer nur ein, wenn auch zutreffendes, Gleichnis geblieben war, Ernst zu machen. Unsere vertiefte Einsicht in die Mechanismen sowie in den Sinn und Gehalt der Traumbildungen gestattet auch ein besseres Erfassen des nahestehenden künstlerischen Schöpfungsprozesses. Dabei leisten die sogenannten Phantasien oder Tagträume als ein Zwischenreich zwischen der Welt des Traumes und der Poesie wertvolle Dienste. Diese Produkte des Wachzustandes, welche die Sprache selbst mit unseren nächtlichen Erzeugnissen in engste Beziehung bringt, zeigen manches deutlich, was im Traume oft nur entstellten Ausdruck finden kann. Sie verraten uns einzelne Charaktere der Phantasietätigkeit, die der Traum erst mühseligem Studium preisgibt und die auf die Mitmenschen berechnete Dichtung kaum mehr erkennen läßt. Dazu gehören vor allem die egozentrische Einstellung des Phantasierenden, ferner der Wunscherfüllungscharakter seiner Schöpfungen und ihre erotische Färbung. Diese Tagträume, die manche Dichter selbst als Vorstufen ihres poetischen Schaffens erkannt haben, entsprechen unentstellten Träumen wie die Dichtungen etwa den nach verschiedener Richtung idealisierten entsprächen. Sie erleichtern uns den Rückschluß von der Psychologie des Träumers auf die Psychologie des Künstlers und lassen deutlich erkennen, daß die unbewußten Triebkräfte wie der psychische Inhalt in beiden Fällen dieselben sind und nur die als „sekundäre Bearbeitung“ gekennzeichnete Formgebung sich in wesentlichen Punkten unterscheidet. Im Grunde aber schafft auch der Dichter sich in seinem Werke eine mannigfach entstellte und symbolisch eingekleidete Erfüllung seiner geheimsten Wünsche, auch er ermöglicht den in der Kinderzeit verdrängten, aber im Unbewußten mächtig fortwirkenden Triebregungen zeitweise Befriedigung und Abfuhr (Katharsis).

Dies läßt sich aber aus den Träumen, als einem ähnlichen Vorgang, nicht bloß erschließen, sondern gewisse Traumbilder gestatten, diese allgemein menschlichen Triebregungen aufzuzeigen und ihre

Wandlungen bis zum Kunstwerk im einzelnen zu verfolgen. Es sind dies die sogenannten „typischen Träume", die uns bereits über einzelne psychische Traumquellen entscheidende Aufschlüsse gegeben haben. So hat der in typischer Form auftretende Nacktheitstraum Anlaß gegeben, sich mit ähnlichen Gestaltungen der dichterischen Phantasie zu beschäftigen und in ihnen die gleichen von der psychischen Zensur gehemmten Triebregungen wirksam zu zeigen.[1] Die in Freuds „Traumdeutung" bereits erörterte Erzählung Andersens, wie die Nausikaa-Episode aus der Odyssee konnten als gesetzmäßige Typen einer großen Gruppe von Phantasieschöpfungen eingeordnet werden, die sich als verschieden weitgehende und mannigfach eingekleidete Verdrängungsprodukte der infantilen Zeigelust erwiesen, welche in den Exhibitionsträumen so charakteristischen Ausdruck findet. Als solche typische Gestaltungen verdrängter exhibitionistischer Regungen ergaben sich die auch mythisch nachweisbaren dichterischen Motive der Kleiderpracht (Monna Vanna), der Fesselung (Odyssee), der körperlichen Entstellung (Armer Heinrich), der Unsichtbarkeit (Lady Godiva), die in entsprechenden Traumsituationen (Kleidungsdefekt, Hemmung usw.) ihr Vorbild und in gewissen neurotischen Symptomen (Urticaria) oder Phantasien sowie einzelnen Perversionen (Kleiderfetischismus usw.) gut verstandene Gegenstücke finden. Alle diese Gestaltungen des Nacktheitsmotivs beziehen ihre Triebkraft vorwiegend aus der namentlich den Eltern geltenden Sexualneugierde des Kindes, wobei die Regungen, welche eine Befriedigung der verbotenen Gelüste anstreben, in gleicher Weise Ausdruck finden wie die hemmenden, verdrängenden Strebungen des kulturell eingestellten Ich. Während nun die Sage die entsprechende Traumsituation veräußerlicht, gleichsam materialisiert, scheint die Dichtung ihre Verinnerlichung und Verfeinerung anzustreben.

Die Heranziehung der typischen Träume zum Verständnis anderer weitverbreiteter Dichtungsstoffe steht zum guten Teil noch aus, weil einerseits das Traumleben in dieser Hinsicht analytisch noch nicht

1) Vgl. Rank: Die Nacktheit in Sage und Dichtung. (Imago II) 1913.

genügend erforscht ist, anderseits das vielfach überarbeitete Material der Dichtung nicht immer — wenn auch manchmal — Rückschlüsse gestattet. Jedenfalls scheint es auffällig und der Hervorhebung wert, daß die wenigen bis jetzt unternommenen Versuche die erotischen Quellen der poetischen Schöpfung ins hellste Licht rücken.

Dies ist insbesondere bei der bedeutsamsten dieser Gruppen der Fall, die wir als Repräsentanten des sogenannten Ödipus-Komplexes kennen gelernt haben. Sophokles' Tragödie vom König Ödipus, deren psychologisches Verständnis uns die Traumdeutung ermöglicht hat, stellt nur einen besonders deutlichen Ausdruck jener Neigungen dar, die sich beim Kinde im Verhältnis zu den Eltern regen, sobald es im Vater den störenden Konkurrenten um die Liebe und Zärtlichkeit der Mutter erblickt. Eine auf das Prinzip der Sexualverdrängung im Seelenleben der Menschheit gestützte Untersuchung der dichterischen Phantasiebildung vermag zu zeigen, daß mehr oder minder verhüllte, entstellte oder abgeschwächte Darstellungen desselben Urkonfliktes sich durch die Weltliteratur ziehen und die Dichter immer wieder aufs neue zur Bearbeitung locken. Ich habe an einem großen Material die Bedeutung der Inzestphantasie für das dichterische Schaffen, aber auch für das Seelenleben des Künstlers und das psychologische Verständnis seiner Werke aufgezeigt und dabei die Ubiquität des Inzestmotivs bei den bedeutendsten Dichtern der Weltliteratur feststellen können.[1] Im einzelnen ist noch mancherlei zu verfolgen und aufzuklären, insbesondere die Zusammenhänge mit dem persönlichen Lebensschicksal des Dichters, wie auch die Probleme der künstlerischen Formgebung und technischen Gestaltung in jedem Einzelfalle einer speziellen Erörterung bedürfen. Dem Thema des „Hamlet", das Freud in der Traumdeutung analytisch verständlich machte, hat Ernest Jones eine ausführliche Untersuchung gewidmet.[2] Jones hat seine Untersuchung nicht auf die Hauptpersonen des

1) Siehe Rank: Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens. 1912.

2) „A Psycho-Analytic Study of Hamlet." Essays in Applied Psycho-Analysis. 1923.

Dramas beschränkt, sondern gezeigt, wie auch die anderen Gestalten im Zusammenhang dieser Auffassung ihren guten psychologischen Sinn erhalten, wie sie sich als dramatische Abspaltungen und Verdoppelungen der seelischen Einheit erweisen, die wir im Ich des Dichters zu suchen haben. Der bereitliegende Einwand, daß es sich hier, ähnlich wie beim Ödipus, nur um die dramatische Gestaltung eines altüberlieferten mythischen Stoffes handelt, dessen Inhalt dem Dichter gegeben sei, bietet der Psychoanalyse willkommenen Anlaß, darauf hinzuweisen, daß auch die Schöpfungen der Volksphantasie den gleichen Gesetzen unterliegen wie die individuellen Leistungen eines Einzelnen und daß ja der Dichter je nach der Vorherrschaft seiner Komplexe nicht nur die Wahl unter den vorliegenden Stoffen hat, sondern auch noch die Nötigung empfindet, das Thema in seinem Sinne um- und auszugestalten. Wie die Ödipus-Sage selbst, auf der so viele dichterische Bearbeitungen fußen, als universeller Ausdruck jener primitiven Urregungen aus der Kindheit des Menschengeschlechtes anzusehen ist, so läßt sich auch der Hamlet-Stoff in seinen mythologischen Überlieferungen als eine etwas entstellte Reaktion auf die gleichen seelischen Kämpfe verstehen, die den Dichter dann dazu drängen, sich dieses bereitstehenden Gefäßes zur Ablagerung seiner analogen psychischen Konflikte zu bedienen.

EIN GEDICHTETER TRAUM[1]

Ein geistreicher Versuch, die logische Unlogik, den sinnreichen Unsinn, die bedeutungsvolle Nichtigkeit unseres nächtlichen Traumlebens in voller Natürlichkeit auf die Bühne zu bringen, wird den Psychoanalytikern, deren wissenschaftliches Fundament auf Freuds „Traumdeutung" ruht, in jedem Fall interessant sein, auch wenn der Autor nicht als Schweizer der Kenntnis psychoanalytischer Lehren verdächtig wäre. Doch verdankt er der liebe- und verständnisvollen Beobachtung seines eigenen Traumlebens gewiß ebenso viel als seinem theoretischen Interesse, das ihn allein wohl kaum zu einer so gelungenen Nachschöpfung der Traumtechnik befähigt hätte. Wie dem auch sei, dürfen wir uns jedenfalls der Übereinstimmung mit den wissenschaftlichen Ergebnissen unserer Traumdeutung freuen, die naturgetreue dichterische Leistung selbst aber wie einen echten Traum ansehen und zu verstehen suchen.

Als ein feiner Zug verdient schon der aktuelle Traumanlaß hervorgehoben zu werden, der den Dichter — ein solcher ist der Träumer — in einem durch materielle Momente verschärften erotischen Konflikt zeigt: Der arme Poet steht unmittelbar vor der Verlobung mit einem reichen Mädchen, dem er wohl nicht abgeneigt ist, dem aber seine tiefe und innige Neigung zu Else, der Nichte seiner Hauswirtin, widerstrebt. Mit diesem, wenn auch nicht voll bewußten Konflikt beschäftigt, schläft er ein und sein auf der Szene sich abspielender Traum ist, ganz im Sinne Freuds, kein sinnloses Konglomerat rezenter Eindrücke, sondern eine direkte Fortsetzung der für sein Lebensschicksal höchst wichtigen aktuellen

---

1) Paul Apel: „Hans Sonnenstößers Höllenfahrt." Ein heiteres Traumspiel in fünf Szenen. (Berlin 1912.)

Gedanken. Sehr hübsch ist auch die Kompromißleistung ausgedrückt, mit welcher die Wunscherfüllungstendenz den Konflikt zu beseitigen weiß. Er sieht sich im Traum mit dem reichen Minchen verheiratet und alle Vorteile des sorgenfreien Lebens genießend, während sich die Gattin wiederholt in die geliebte Else verwandelt, die ihm auch in der Gestalt des Stubenmädchens entgegentritt: so hat er das Geld Minchens und die Liebe Elses. Bis hieher wäre das dichterisch dargestellte Traumbild eine (erotische) Wunscherfüllung im Sinne Freuds. Es ist aber nur psychologisch folgerichtig, daß beim hemmungslosen Fortschreiten in dieser Richtung schließlich die Verdrängungstendenz in ihre Rechte treten muß; und so schlägt der erotische Traum, nachdem er die Wunscherfüllung durch die mit dem Gefühl der Befreiung erfolgende Erdolchung der Gattin auf die Spitze getrieben hat, in einen Angsttraum um. Der Träumer sieht sich von der unerträglich philiströsen Familie Minchens vor dem Tribunal angeklagt und als Mörder zum Tode verurteilt, durch welche Vorgänge er sich jedoch immer noch nicht in seiner Gemütsruhe und Arbeit stören läßt. Erst im letzten Traumbild, unmittelbar vor dem Erwachen, setzt der Angstaffekt ein, der sich mit den Vorbereitungen zur Hinrichtung des Träumers zum Alpdruck steigert, aber schließlich durch das Wecksignal von Else unterbrochen wird, die auch im Traume dreimal als Retterin auftritt (vor der Familie, vor dem Gericht, vor dem Henker).

Mußte schon die durch das überaufdringlich karikierte „Philistermilieu" der Braut motivierte Abneigung gegen die Heirat als eine der Sexualablehnung vorgeschobene Rationalisierung erscheinen, so wird dieser Eindruck durch den angstvollen Traumabschluß verstärkt, der psychologisch nur aus einer mächtigen Sexualverdrängung verständlich wird. Während die Neigung zu Else durchweg als reine „geschwisterliche" Liebe festgehalten ist, zeigt der Held Minchen gegenüber deutlich erotische Interessen, was sich bereits im Vorspiel zum Traum äußert. „Hans (allein): — — — Lieb und gut ist sie, furchtbar gut, viel zu gut, — — — und hübsch ist der Racker, hübsch — — man hätte an ihr ein süßes Frauchen

— — — Hm, hm: ein unendliches Problem.“ Aber gerade an dieser Phantasie der ehelichen Gemeinschaft haftet der Widerstand, der sich in die Abneigung vor dem Milieu kleidet: „Sie hat etwas an sich, das mich unglaublich reizt — aber wenn ich sie mir als meine „Frau“ vorstelle — ich weiß doch nicht — etwas sträubt sich dagegen. — Und dann vor allem: ‚Kennst du meinen lieben Schwager Gustav? Kennst du die andern teuern Verwandten? Kennst du Minchens Vater?‘“ [1] Noch deutlicher offenbart sich der Widerstand gegen eheliche Intimitäten in den freimütigeren Traumgedanken. Den ihm in Wirklichkeit bevorstehenden Verlobungsbesuch in Minchens Familie antizipierend, ja überholend, träumt sich der Dichter in die Situation des Familienfestes nach seiner Rückkehr von der Hochzeitsreise. Um mit Minchen nicht länger allein bleiben zu müssen, beschließt er während ihrer Umarmung, die Familie hereinzurufen: „Sie sind schon so lange nebenan . . . sie denken sonst womöglich, — — wir wollen recht lange allein sein . . .“ Minchen: „. . . Deshalb sind sie doch auch sicher nur hinausgegangen, damit wir uns einmal küssen können.“ Hans: „Das ist ja eben das Entsetzliche!“ Hier zeigt sich deutlich, wie die aufdringlichen Taktlosigkeiten der Verwandten das tiefer wurzelnde Ablehnungsmotiv der Sexualhemmung überdecken. Eine ganz spezifische Bedeutung erhält diese Sexualablehnung aber weiterhin durch die der Reihe nach von fast allen Familienmitgliedern (Schwiegermutter, Schwiegervater, Onkel Fritz, Gustav, Tante Pauline) gestellte und von Hans mit steigender Wut abgefertigte Frage nach baldigem Kindersegen:

Gustav: „Na, Herr Sonnenstößer, nun haben wir Sie doch lange genug allein gelassen!“ (Lacht schallend. Ebenso Emilie und Tante Pauline.)

Hans (lächelt gezwungen).

Emilie (geheimnisvoll; lächelnd, zwinkernd): „Endlich komm' ich dazu: Sagen Sie mal, — sind denn bei euch schon ‚Aussichten‘ —? Ich meine — so auf was liebes Kleines . . .“

1) Diese Verschiebung der Abneigung gegen die Frau auf deren Familie ist ein typischer Zug.

Hans (steinern, zögernd, peinlich berührt): „N . . . nein! Ich glaube nicht!"

Der alte Schmidt (nimmt Hans beiseite): „Ach, — lieber Schwiegersohn, — auf ein Wort. — Also — also sagen Sie mal — ich meine — wie ist es denn? Hm? (Mit kleinen, zum erstenmal leuchtend lächelnden Äuglein.) Habt ihr eigentlich — eigentlich schon Platz für eine Wiege?"

Hans (brüllt ihn an): „Nein!!" (Wendet sich ab.)

Onkel Fritz: „. . . Herr Sonnenstößer, was macht die Liebe!?"

Hans (durch die Zähne): „Kinder . . . Kinder! . . . seht euch vor! Ich werde wild!"

Hans (trommelte nervös auf den Stuhl).

Gustav: „Und daß recht bald der Storch ins Haus fliegt!" (Allgemeines Grinsen.)

Tante Pauline (ist nahe zu ihm getreten; leise ihm ins Ohr): „Wie ist es denn, Herr Sonnenstößer? Wird denn der Storch bald zum Frauchen kommen, hihi?" —

Hans (heftig): „Weiß ich nicht! Interessiert mich nicht!"

Hinter dieser karikiert aufdringlichen Teilnahme des Philisteriums und der heftigen Reaktion des Träumers scheint sich auch außer der Sexualablehnung gegen den realen Liebesverkehr etwas wie die Empfindung einer Blamage wegen Kinderlosigkeit zu verbergen. Es scheint, als fühle sich der Träumer zum Sexualgenuß unfähig, eine Empfindung, die an vielen Stellen unter dem manifesten Text durchschimmert. So erscheint in der ersten Traumszene die für den Komplex bedeutsame Person Alberts und sagt: „Was glaubst du, wie lange das noch so gehen kann, bis sie genau Bescheid weiß? Traust du dir die Kraft zu, ein Leben lang zu heucheln? Und wenn sie erst weiß, dann —." Hans (aufspringend): „Herr des Himmels, du hast auch recht! Nein, nein, es geht nicht! Es geht nicht!" Albert (stets leise und sachlich, nicht etwa dämonisch einflüsternd): „Du mußt sie töten!" Hans (ruhig und sachlich): „Das wäre wohl das beste. — Und auch das einfachste." — Scheint schon diese sonderbar affektlose Tötung, wie so oft in

Träumen, den abgelehnten Sexualakt zu ersetzen, so erweist am Schluß des Traumes die Todesangst des Delinquenten, der „zu lebenslänglicher Ehe begnadigt" wird, ihre Herkunft aus libidinösen Quellen; es erscheint ihm nämlich: Else: „Wen ich berühre, der muß sterben . . ." Hans (in Liebe, zitternd): „Ich bin bereit, Else . . ." (Er läßt sich auf die Knie nieder.) Else (legt ihren Arm um seinen Nacken): „Wen ich küsse, der stirbt." — Hans (leise): „Küsse mich!" Else (beugt sich über den Knienden und küßt ihn). Hans: „So stirbt es sich weich . . ." Der Staatsanwalt (stark): „Die Frist ist vorüber!"

Aber auch die Hinrichtungsszene selbst entbehrt nicht der Hinweise auf eine verborgene symbolische Bedeutung. Ist uns die im letzten Moment verhinderte Köpfung aus dem unbewußten Vorstellungsleben des Einzelnen und der Völker als Transkription der infantilen Kastrationsdrohung bekannt, so verrät das Mordinstrument des Traumes deutlich diesen Sinn des Bildes. Es erscheint nämlich als Scharfrichter der für den Sexualkomplex repräsentative Albert mit seinem sonderbaren, schon im Vorspiel auffälligen Schirm, der einen „schwertartigen Kreuzgriff" trägt. „Doch ist der Schirm jetzt ins Riesenhafte gewachsen." (S. 95.) Dieses uns gut bekannte Symbol vertritt mit der der Traumsprache eigentümlichen Doppelzüngigkeit sowohl das strafende wie das zu strafende Organ. Dürfen wir die Dichtung, wenigstens ihrem unbewußten Aufbau nach, wie einen wirklichen Traum betrachten und deuten, so werden wir auch dieses Zusammentreffen der bereits aufgedeckten Sexualablehnung mit der Kastrationsfurcht im Traum nicht für zufällig halten, vielmehr auf Grund unserer Psychoanalysen die Verbindung leicht herstellen können. Die Kastrationsdrohung stellt in der Regel eine Bestrafung für infantile Sexualvergehen vor, die in ihrer von Schuldgefühl begleiteten Nachwirkung zur Sexualablehnung und zur Vorstellung der Sexualunfähigkeit führen. Diese Vorstellung beherrscht nicht nur, wie bereits ausgeführt, den ganzen Traum, sondern zeigt sich am Schluß desselben erst in ihrer vollen Bedeutung in der Verknüpfung mit dem Angstaffekt.

Hans (in höchster Verzweiflung . . .): „Aber — ich darf ja nicht mehr schaffen — — (ermattend) aber ich bin ja . . . kaput, — ich — bin ja — fertig . . . (in Tränen) ich bin ja . . . fertig . . ." Er sinkt in den Lehnstuhl.)

Albert (stark und lang aushallend, unsichtbar): „Du bist erledigt!"

Hans (aufschreiend): „Albert! Else!"

Onkel Fritz (scharf und hämisch): „Er ist kaput, hähä! Er ist fertig!"

Das Publikum (hinter dem Vorhang als lauter Chor, im wilden Triumphgeschrei): „Er ist kaput! Er ist fertig!"

Die Familie (in wildem Toben): „Er ist kaput!"

Tante Pauline (in wildem Triumph): „Er ist kaput! Er ist kaput! Er ist fertig!"

Hans (ächzt in Todesangst): „Hilfe! — Hilfe!! — Philosoph!!!"

Der Papagei: „Du bist erledigt! Hihi! Ich geh' zu Albert!"

Wieder tritt uns hier zweimal, wie schon früher wiederholt, auf dem Gebiet des Impotenzkomplexes Albert entgegen, in dem als Gegensatz zu Hans die volle männliche Kraft verkörpert scheint. In diesem Sinne dürfen wir auch, gestützt auf zahlreiche Erfahrungen, den Umstand auffassen, daß Albert als der „vermögende" Freund auftritt, der mit dem Geld wie mit seiner Liebe freigebig ist. Und nicht nur als großartige Kompensation der Armut, sondern auch im Sinne kolossaler Potenzphantasien ist es aufzufassen, wenn Hans im Traume dem Freund für die geliehenen hundert Mark mit einer gleichgültigen Selbstverständlichkeit 30.000 Mark zurückgibt. Auch auf Grund einer andern Traumregel, die lehrt, daß aufeinanderfolgende Elemente inhaltlich enge Beziehungen haben, ergibt sich die Auffassung des Geldkomplexes im sexuellen Sinn. Denn unmittelbar nachdem Albert (im Vorspiel) dem Freunde unauffällig hundert Mark zugeschoben hat, geht das Gespräch auf die Liebe über. Hans sagte von Else: „Siehst du, solch ein Mädel könnte für mich mal die ‚Eine' werden." Albert: „Wie kann man sagen die ‚Eine!?' Ich habe kein Organ dafür! — . . . Ein Kunstwerk aus dem Leben

machen, mein Lieber! . . . Eine Symphonie! . . . Auch Disharmonien müssen hineinklingen (mit absichtlichem Pathos): ‚Tränen der Verlassenen' — sie gehören organisch in den Reigen dieser Klänge."[1] Die Antwort, die Hans darauf gibt, ist ein überdeutlicher in sprachsymbolischer Einkleidung vorgebrachter Hinweis auf die angedeutete sexuelle Kontrastierung der beiden Gestalten. Hans: „Es gehört eine robuste Muskelkraft dazu, um den Dirigentenstab[2] dieser Symphonie mit straffem Rhythmus bis ans Ende zu führen." — Im Traume kehrt diese Anspielung auf Alberts Potenz wieder und auch hier geht ihr merkwürdigerweise die Rückerstattung der 30.000 Mark unmittelbar voran. Albert: „Danke . . . Adieu" (will gehen). Hans: „So eilig?" Albert: „Ich habe mit meinen Bräuten eine Verabredung." Hans: „Mit deinen fünf Bräuten . . . Weshalb kaprizierst du dich eigentlich so auf die Zahl Fünf? Ist sie dir heilig?" Albert: „So ist es . . . Es gehört zu meinen Lebensbedingungen. Stets fünf! Nicht mehr — und nicht weniger. Ohne Ausnahme!" Hier zeigt sich nun, wie hinter diesen Potenzphantasien das der Impotenzvorstellung zugrunde liegende infantile Sexualmoment verborgen ist; denn die fünf Bräute, welche die Finger der Hand symbolisieren, kennen wir aus dem Volksmund und dem Traum als typische Vertreter der Masturbation.[3] Hier schließt sich

1) Dieselben Worte klingen mit tiefer Bedeutung im Traum an Hansens Ohr, nachdem er die letzte Fragerin nach dem Storch, Tante Pauline, energisch abgefertigt hat (S. 66).

2) H. Rorschach (Münsterlingen) teilt im Zentralblatt für Psychoanalyse II, S. 406, aus der Analyse eines Neurotikers die Sexualisierung musikalischer Vorstellungen mit: „So finde ich in den Träumen viele musikalische Begriffe in der Bedeutung sexueller Symbole: Flöte spielen, Geige spielen, einen Chor dirigieren, singen, ein Musikstück mit vielen Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten, die Expl. selber als Symbol für die masturbatorischen Bewegungen deutete usw. In hypnagogen Zuständen sah er sich mit seinem eigenen Penis einen Chor dirigieren." Vgl. auch das Gedicht „auf einen Taktstock". (Intern. Ztschr. f. Ps.-A., I, S. 518.)

3) Vgl. W. Stekel: „Die Sprache des Traumes" (Wiesbaden 1911), S. 203 und 412. Ferner „Anthropophyteia", Bd. VII, S. 40. — Otto Stoll erwähnt, daß „alle fünfe" als schmähender Zuruf für Onanie in Spanien und Arabien verwendet wird. (Geschlechstleben in der Völkerpsychologie.)

die Kette des Indizienbeweises und wir erkennen in Sonnenstößers Reaktion auf dieses Gespräch eine infantile Wurzel seines erotischen Konfliktes, der den Traum auslöst; er sagt nämlich: „Ich weiß nicht, gleich fünf — — (ernst, sehnend) eine wäre mir lieber . . . eine . . .“

Wir haben mit diesen Andeutungen, die sich bei einer eingehenden Analyse bis ins kleinste Detail bestätigen ließen, nur die tiefere, auch dem Dichter unbewußte Tendenz und Triebkraft dieses „Traumgebildes“ aufzeigen wollen, das die zwanglose Anwendung der psychoanalytisch gewonnenen Ergebnisse und deren Bestätigung aus dem Verständnis des Materials gestattet. Wenn auch mancher Leser und vor allem der Dichter selbst unsere auf gesicherten Erfahrungen ruhende Deutung nicht anzuerkennen vermag, so möge er darum unsere Anerkennung der rein künstlerischen Leistung nicht geringschätzen, wie anderseits der Psychoanalytiker es verstehen wird, zur richtigen Würdigung der Dichtung vor allem ihren manifesten Inhalt ins Auge zu fassen.

INHALTSVERZEICHNIS

Von Dr. Otto Rank sind früher erschienen:

Der Mythus von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung. (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Nr. 5.) Zweite Auflage, Leipzig und Wien 1922.

The Myth of the Birth of the Hero. (Nerv. and Ment. Disease Monogr. Series.) New York 1914.

Il mito della nascita degli Eroi. (Biblioteca Psicoanalitica Italiana. Nr. 4.) Zurigo, Napoli, Vienna, Nocera Inferiore 1921.

Die Lohengrin-Sage. Ein Beitrag zu ihrer Motivgestaltung und Deutung. (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Nr. 13.) Leipzig und Wien 1911.

Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens. Leipzig und Wien 1912.

Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung. (Internationale Psychoanalytische Bibliothek. Nr. 4.) 2. Auflage, Leipzig, Wien, Zürich 1922.

Der Doppelgänger. Leipzig, Wien, Zürich 1925.

Die Don Juan-Gestalt. Leipzig, Wien, Zürich 1924.

Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse. (Internationale Psychoanalytische Bibliothek. Bd. 14.) Leipzig, Wien, Zürich 1924.

Eine Neurosenanalyse in Träumen. (Neue Arbeiten zur ärztlichen Psychoanalyse. Nr. 3.) Leipzig, Wien, Zürich 1924.

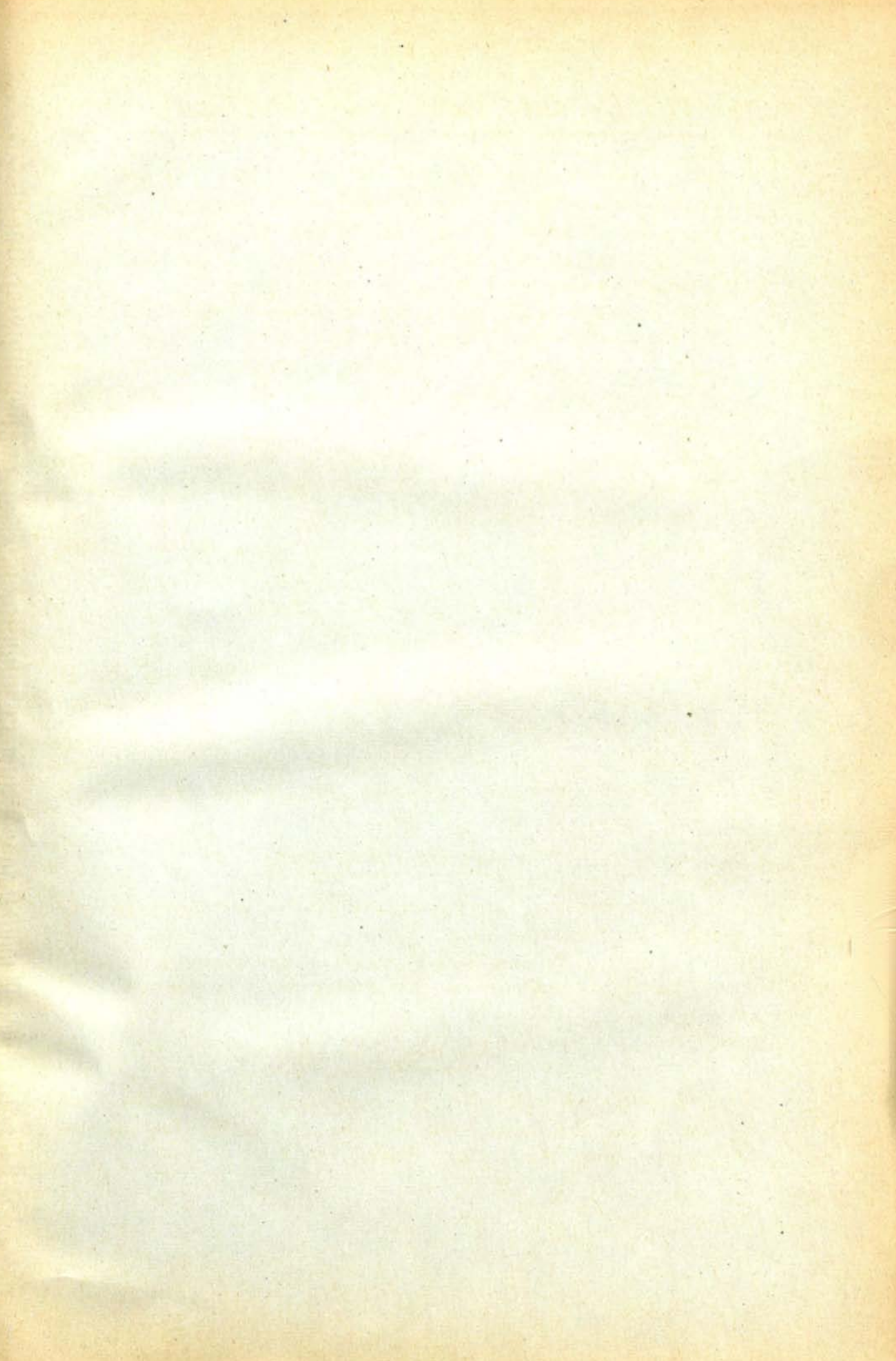
Mit Dr. Hanns Sachs

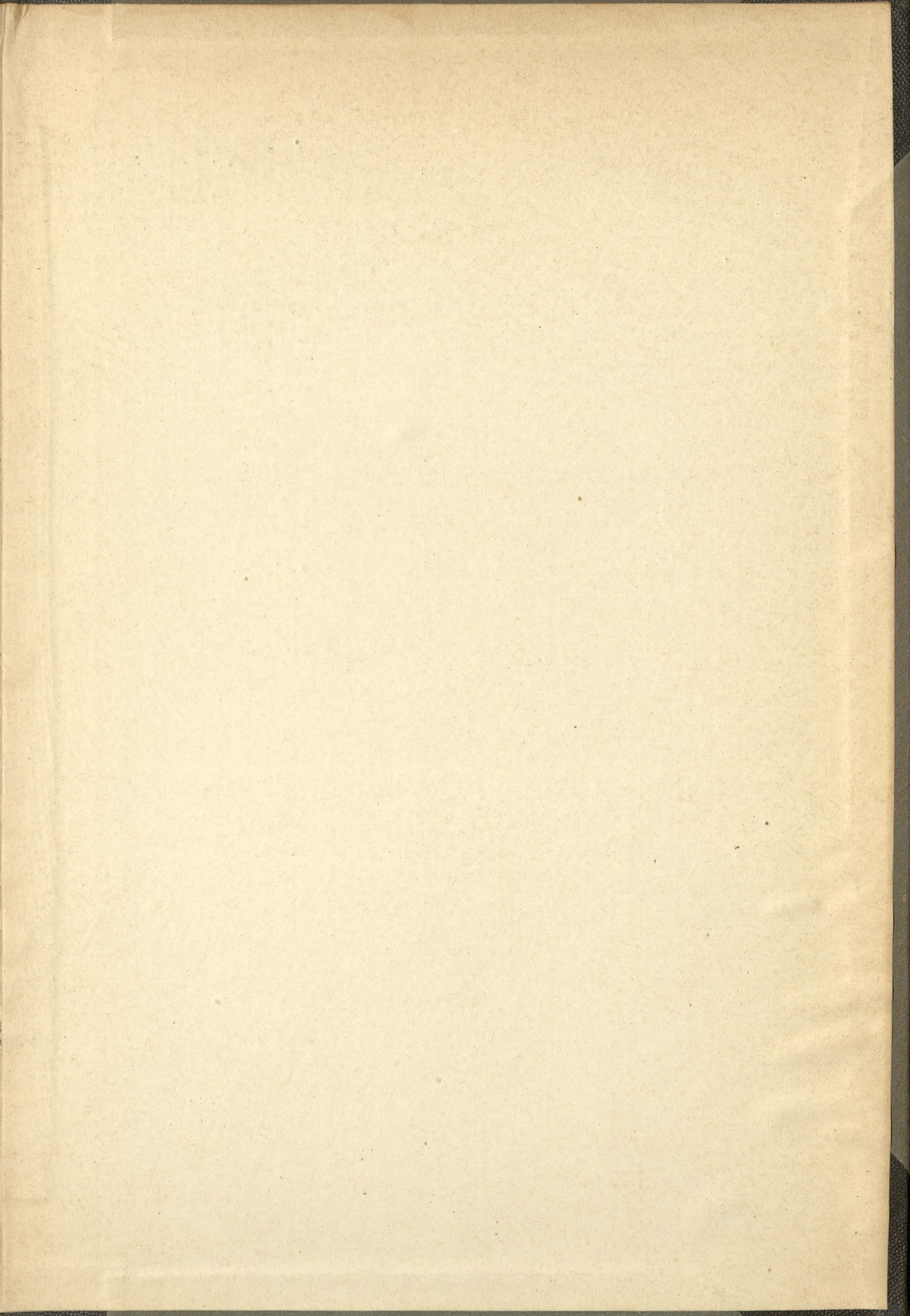
Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften. Wiesbaden 1913.

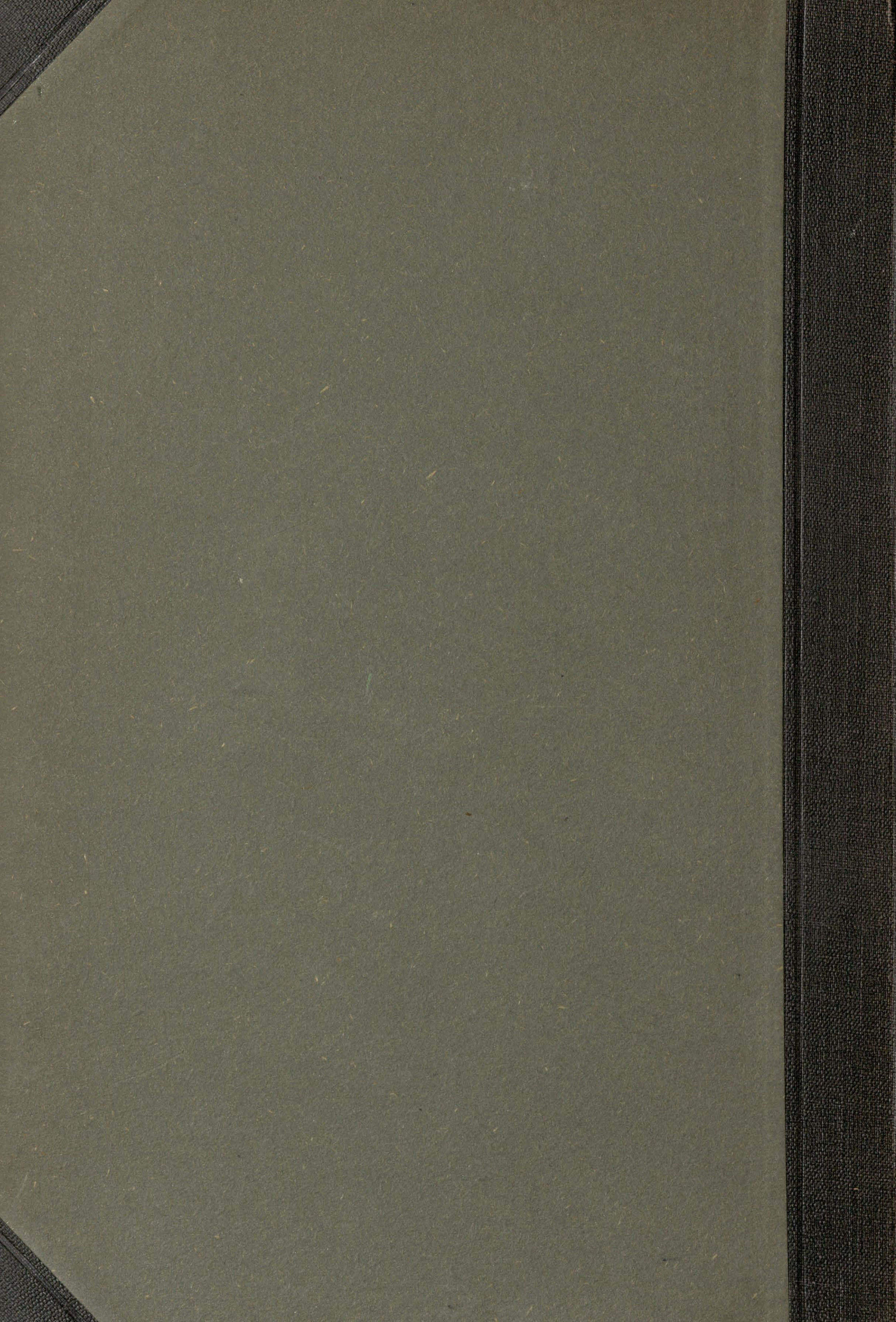
The significance of Psycho-Analysis for the Mental Sciences. (Nervous and Mental Disease Monograph Series.) New York 1916.

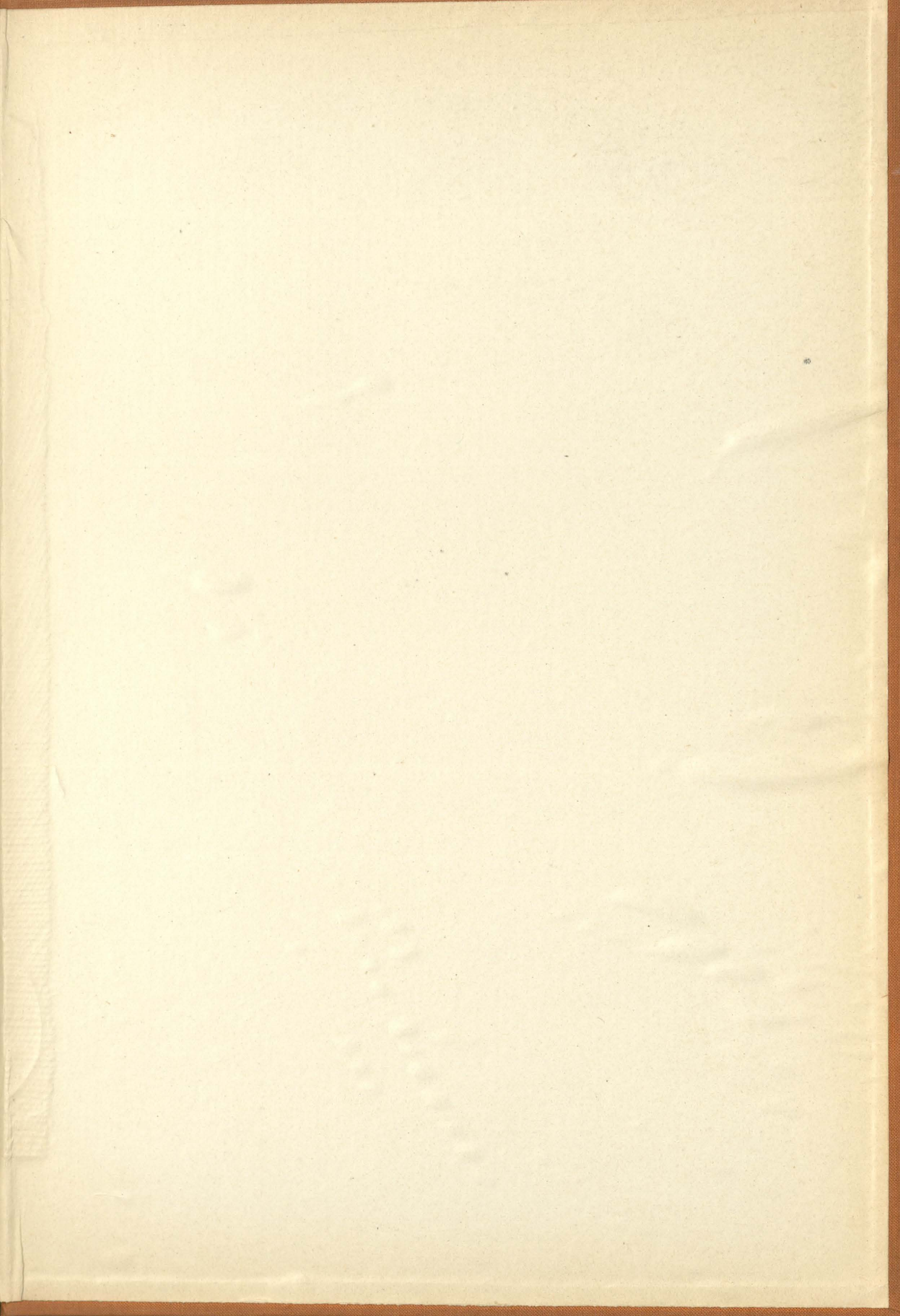
Mit Dr. S. Ferenczi

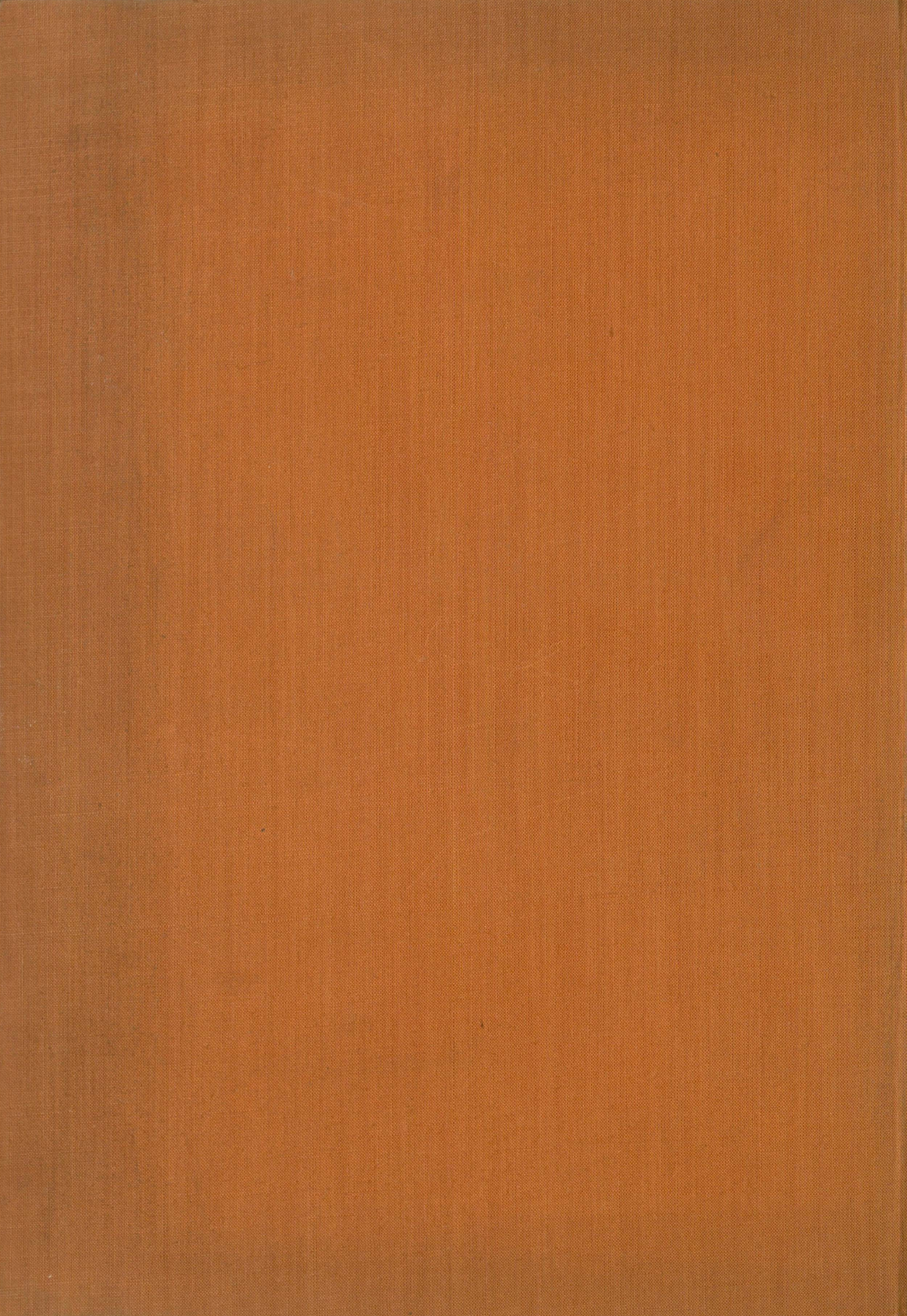
Entwicklungsziele der Psychoanalyse. Zur Wechselbeziehung von Theorie und Praxis. (Neue Arbeiten zur ärztlichen Psychoanalyse. Nr. 1.) Leipzig, Wien, Zürich 1924.

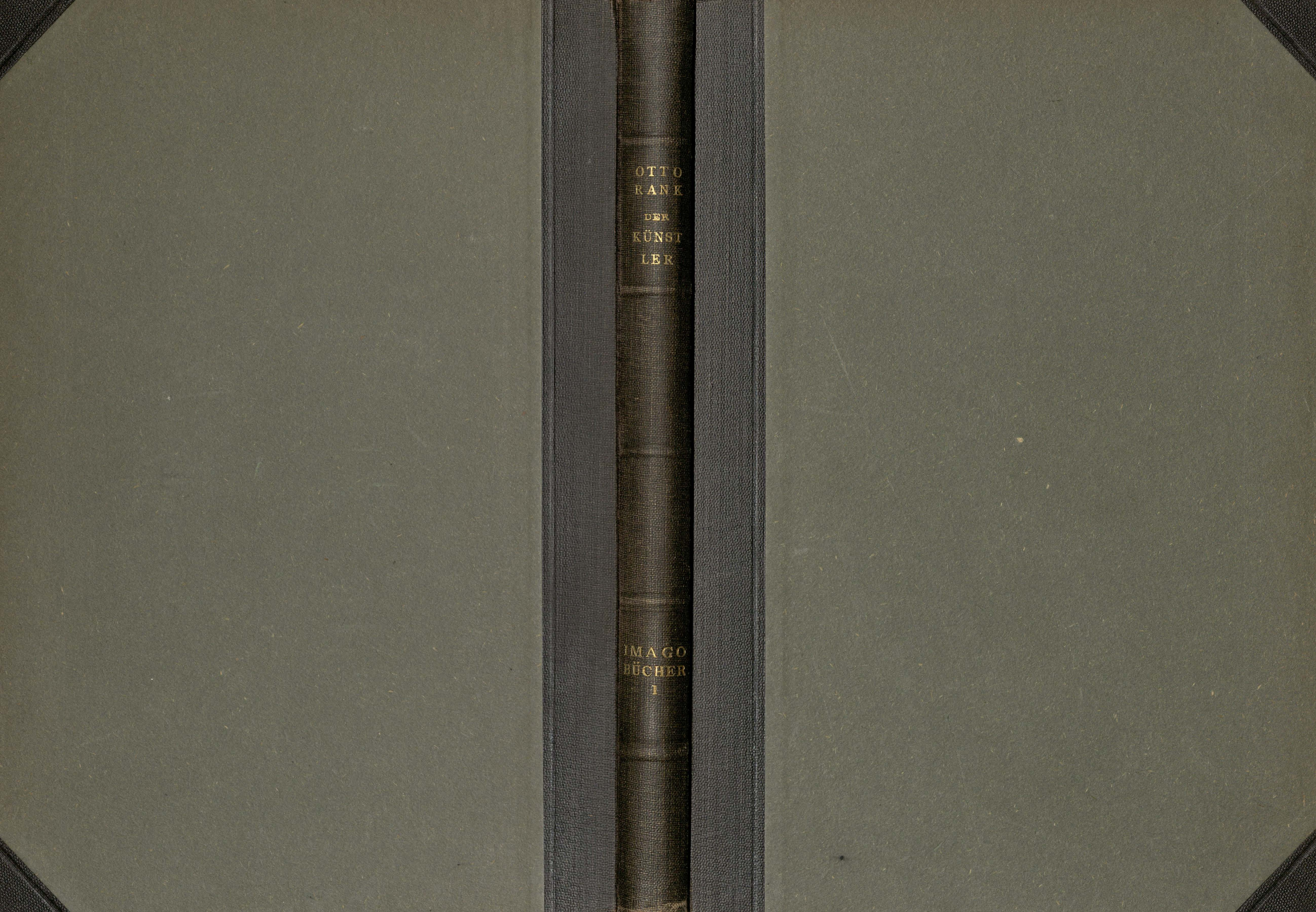











OTTO
RANK
DER
KÜNST
LER
IMAGO
BÜCHER
I

Otto Rank / Der Künstler u. a. Beiträge

Otto Rank

Der Künstler

und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens

IMAGO-BÜCHER / I

RANK / DER KÜNSTLER U. A. BEITRÄGE